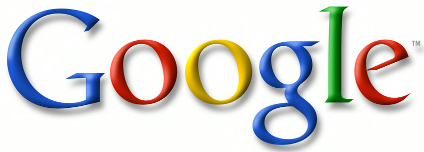
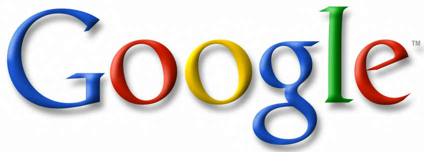








NORSK BILLEDKUNST

NORSK BILLEDKUNST

EN HISTORISK VEILEDNING

AF

ROLF THOMMESSEN



KRISTIANIA
FORLAGT AF H. ASCHEHOUG & CO. (W. NYGAARD)
1904

DET MALLINGSKE BOGTRYKKERI A/S.

Denne bog er udarbeidet paa opfordring af Studentersamfundets museumsudvalg og har ingen andre pretentioner end at gi en nogenlunde brugbar oversigt over den norske billedkunsts historie. Jeg har forsøgt at skrive noget, der skulde kunne læses som en almindelig bog og samtidig være til nytte som fører i Statens kunstmuseum. Den siste opgave søges saavidt muligt løst ved numere og henvisninger i margen. Hvad bogens plan angaar, er jeg opmærksom paa, at en sammenhængende fremstilling er mindre brugbar ved det enkelte museumsbesøg end en beskrivende katalog. En samling som Kunstmuseet blir imidlertid kun til nogen glæde ved gjentagne besøg, og det er min tro, at kun en lidt fyldigere fremstilling kan være til nytte i længden. — Et arbeide som dette kan vanskelig overbebyrdes med anmærkninger. Det er grunden til, at størsteparten af den benyttede literatur kun nævnes i en fortegnelse tilslut. De forfattere, som under læsningen ofte vil føle, til hvor stor nytte de har været for bogen, bedes herigjennem modta en hjertelig tak. Særskilt skylder jeg at nævne Dr. Andreas Aubert.

Et katalognumer, et Km. eller Ks. i margen i forbindelse med en billedtitel, trykt med spærret tryk i teksten, angir, at vedkommende arbeide tilhører Kunstmuseet eller Kobberstiksamlingen, selv om dette ellers ikke udtrykkelig er sagt. Tallet i parentes under numeret angir aaret for billedets tilblivelse. De kunstnere, som repræsenteres i museet, er, hvor de faar sin særlige omtale, fremhævet med STORE BOGSTAVER i teksten og navn i margen.

STATENS KUNSTMUSEUM.

Nationalgalleriet, som afdelingen for originale arbeider i Kunstmuseet ofte kaldes med sit gamle, velkjendte navn, er oprettet ved stortingsbeslutning af 28. december 1836. Forslagsstiller var stortingsmand og sognepræst, senere statsraad Riddervold. Allerede aaret i forveien havde tegneskolens direktion uden resultat indsendt et lignende forslag til kirkedepartementet; det er imidlertid sandsynligt, at professor Dahl var ideens egentlige ophavsmand, men ogsaa Th. Fearnley, som havde opholdt sig i Kristiania samme høst, var virksom ved galleriets stiftelse. Indtil 1869 var det underlagt tegneskolens direktion, men fik derpaa sin egen styrelse med undtagelse af formanden, som fremdeles var fælles for begge. Først i 1882, da museet efter mange flytninger — hvorunder det bl. a. har boet i slottet, den gamle universitetsbygning, stiftsgaarden og tegneskolens forrige lokale i Apotekergaden — overførtes til den nuværende bygning, fik det sin egen formand, og det gamle forhold til tegneskolen ophørte. Fra 1903 er det slaat sammen med det kommunale skulptur-

museum og tillige med bygningen, som er udført efter tegning af arkitekt Ad. Schirmer, og hvor galleriet hidtil havde boet tilleie, overtat af staten. Den nye institution fik navnet Statens kunstmuseum og skal efter de foreliggende planer, naar tiden kommer, ledes af en administrerende direktør. Billedafdelingens statsbidrag udgjorde til at begynde med 1000 spd. aarlig; i de senere aar har det været paa omkring 25 tusen kroner, indtil stortinget, formodentlig foreløbig, i 1904 nedsatte tilskuddet med 8 tusen kroner. I sine tidligere aar tog museet væsentlig sigte paa indkjøb af ældre billeder. Først fra omkring 1850 begyndte hovedvægten at lægges paa moderne og særlig norsk kunst. Det er som en samling af vort lands billedkunst, at det nu har sin væsentlige betydning.

*

Statens kunstmuseum er aabent hverdage, undtagen mandag og lørdag, kl. 12—3; søndage kl. 12—2. Kobberstik- og haandtegningssamlingen, som bestyres af museets direktion, men endnu er en halvt privat institution, er aaben til de samme tider tirsdag, torsdag og søndag. Hvad Kunstmuseet eier af tegninger og udkast, vil findes der. Det meste af dens indhold er ikke ophængt, men henligger i mapper, som paa forlangende fremlægges for de besøgende.

NORSK BILLEDKUNST I DANSKETIDEN.

„Saaledes fremspirede Kunsterne meget tidlig blandt Norges Fielde, men de lignede den ubemærkede og beskedne Blomst, der dølger sin favre Top.“

Disse ord udgjør summen af en liden afhandling, hvor Lyder Sagen allerede i tidsskriftet „Minerva“ for aaret 1802 søgte at hævde, at Norge ikke var noget kunstløst land. Dengang havde kun to af de norske malere, som findes repræsenteret i Kunstmuseet, Sal. v. Haven og Peder Aadness virket, og af dem synes den siste at være Sagen ukjendt. Hans udtalelser har nutiden imidlertid været mere og mere tilbøilig til at bekræfte. De store kulturhistoriske udstillinger, som er afholdt i Bergen, Trondhjem og Kristiania, har bragt et rigt og delvis ganske nyt materiale for dagen, og man kjender nu navnene paa godt og vel et halvt hundrede kunstnere, som virkede i Norge under dansketiden. Disse studier er endnu for unge til, at det er muligt at behandle dem i en samlet oversigt, og her skal kun et par hovedtræk

i datidens yderst provincielle kunstliv fremhæves. Kunstmuseet eier saagodtsom intet fra denne tid, og et par henvisninger til andre offentlige samlinger vil derfor være paa sin plads.

Norge havde dengang intetsomhelst aandeligt centrum saalidt som noget akademi, hof eller en anden officiel institution, hvortil kunsten kunde knytte sig. Det vidner sterkt om de smaa forhold, at det er det rent haandværksmæssige, som gir omtrent al kunstnerisk virksomhed sit præg. Det gjælder saavel kunstnernes sociale stilling som kunsten selv. Ikke alene, at de beste arbeider udføres af datidens haandværkere; i gamle møbler og sølvarbeider finder man de eneste værker, som staar fuldt paa høide med sin tid, og det beste udtryk, rokokoen gir sig i vort byliv, er kanske gjennem den morsomme, dekorative fayance, som udførtes paa det gamle Herrebøe. Ogsaa den friere kunst, der repræsenteres af de gamle udskaarne og malede altertavler, blir til i laug med et udpræget haandværksmæssigt tilsnit. Det er nylig fastslaat, hvordan Kristiania — og sikkert andre norske byer — i det syttende og attende aarhundrede havde sin privilegerede „bilthugger", hvis værksted omtrent helt kunde tilfredsstille det hjemlige behov. Kristiania blev derigjennem et centrum for datidens kirkelige kunst paa Østlandet. I Kunstindustrimuseet, som kan fremvise den store altertavle fra Vor Frelsers kirke, der hovedsagelig skyldes Lars Sivertsen, men fremforalt i Folkemuseets rige kirkesamling kan disse arbeider studeres. De ligger akkurat paa grænsen mellem fri og anvendt kunst, men det er ikke tilfældigt, at ornamentik og

dekoration virker med langt større kraft og rigdom end den oftest temmelig ubehjælpelige menneskefremstilling.

Om vor malerkunst gjælder delvis det samme. Den virksomhed, som Chr. Tonning, der rimeligvis er en af dansketidens betydeligere norske kunstnere, udfoldede i Kristiania ved midten af det 18. aarhundrede, bestod væsentlig i at dekorere værelser for byens velhavende borgerskab. Stiftsgaardsværelset paa Folkemuseet er formodentlig af ham; det viser en række fantasilandskaber og prospekter, hvis forbilleder sandsynligvis maa søges i gamle kobberstik — overfladiske og kulisseagtige, men alligevel smukke og dekorative i tidens stil. Det er endvidere ham, som har dekoreret taget i Kongsbergs pragtfulde rokokokirke. Nogetnær som et haandværk blev ogsaa datidens portrætmaleri betragtet. Man er nu paa det rene med, at de allerfleste af den mængde gamle familieportræter, som er bevaret siden dansketiden, er udført i landet selv, og størsteparten skyldes professionelle portrætkunstnere. De reiste om fra gaard til gaard, fra by til by, som i sin tid skrædder og skomager, samledes ved de store markeder og drev sin virksomhed rent fabrikmæssig. Intet under, at deres billeder mere udmærker sig ved rutine og raskhed end ved finere kunstnerisk værd. De har rimeligvis udgjort et blandet selskab og var ofte af dansk eller tysk oprindelse. Det vidner ogsaa om en nær forbindelse mellem kunstner og haandværker, naar datidens malermestre, hver i sin by, ved siden af at male vægge, ikke alene paatog sig at dekorere, men drev adskilligt arbeide som portræt- og land-

skabsmalere. Best kjendt er kanske den virksomhed, som Johan Müller, professor Dahls mester i læreaarene, udfoldede i Bergen i slutten af det attende aarhundrede. Han var paa engang malermester, tegnelærer, teatermaler, miniaturportrætør og bygningsinspektør. Det er sikkert rigtigst ikke at la sig blænde af de klingende titler, der tilsammen kanske gir det beste billede, man kan danne sig af norske kunstforhold i dansketiden. Hvad han, og mange som han, udførte i ledige timer, var for hundrede aar siden landets typiske kunst. Det er forøvrig en virksomhed, som har holdt sig i norske smaabyer til langt ind i vor tid.

Om det nære forhold mellem haandværk og kunst vidner tilslut ogsaa den store rolle, bønderne spillede selv i byernes kunstneriske virksomhed. For en stor del rekruteres haandværket af bønder. Det er overflødigt at fremhæve, hvilken frisk og eiendommelig kultur, de har frembragt i sit eget landlige arbeide, og med den øvelse, de fik af en traditionel folkekunst, som snart sagt gjorde alle til kunstnere, kunde de bli farlige konkurrenter for bybefolkningen. Derom vidner det, naar snedkerlauget i Kristiania 1723 opnaade, at borgere, der havde bondegutter i sin tjeneste, skulde forbydes at udføre snedkerarbeide. Selv Lyder Sagen, som vel hentede sine væsentlige indtryk fra Bergen, hvor bylivet til alle tider har holdt sig renest, fortæller, at „de skiønneste Huse i Norges Kiøbstæder ere opbyggede af Bønder“. Men de indskrænkede sig som bekjendt ikke til anvendt kunst. En mængde norske kunstnere er bondegutter af fødsel baade i dansketiden og senere. Der er særlig

i ældre tider eksempler paa, hvordan enkelte bønder fik en hel kunstnerisk berømmelse, og i de danske kongers kunstkammer opbevares adskillige arbeider, som skriver sig fra dem. Det største ry havde Halvard Fanden, som færdedes her paa Østlandet rundt Bragernæs, hvor han levede i det syttende aarhundrede. Allerede navnet viser, at han var anset for noget stort og uhyggeligt, og han blev i lange tider en sagnfigur, som spøgte i folks fantasi. De smaa portrætbuster, han skar af sig selv og sin kone, opbevares paa Rosenborg i Kjøbenhavn og er lidt diletantmæssig overdrevne i sin fyndige karakteristik. Den rytterstatuette, som findes sammesteds, er derimod behandlet saa udpræget kunstnerisk, saa bredt og pompøst trods sit lille format, at den nok kan fortjene at mindes [1]. Det er overhovedet værd at lægge mærke til, at bonden har anslaat den nationale kunstneriske grundtone for bevidstheden længe før romantikens tid. Lige fra Holbergs udtalelse om, at „der er fast ingen Bonde udi Norge, der jo foruden sit nødvendige Arbeyde, giør noget med sine Hænder til Zirat“, er det til ham, de norske forfattere tyr for at bevise nationens kunstneriske begavelse. Det er et eiendommeligt demokratisk træk, og hvor tilfældig Norges kunstudvikling end har været, kan man alligevel sige, at den paa dette punkt har været national og arbeidet ud fra de engang givne forudsætninger. Det er bondestandens kunstneriske dygtighed, som til en vis grad afspeiler sig i vor kunstudvikling. Med tollekniven er vor beste kunst fra dansketiden udført, og det er i dobbelt henseende

[1] Samtlige er gjengivet i Øverlands Norges historie V, I.

betegnende, at af de tre store elfenbensskjærere, som i det syttende og attende aarhundrede var knyttet til Danmarks hof, var to nordmænd og begge bondegutter.

Den ene af dem, Jakob Jensen Nordmand, har ganske vist erhvervet sig et navn, der, selv om det ikke er stort, ikke staar i nogetsomhelst forhold til hans betydning. Alligevel kan han fortjene et par ord, fordi hans virksomhed i og for sig er et tidsbillede af værdi. Gjennem ham gir Norge sit bidrag til den lidenskab, som i det sekstende og syttende aarhundrede sammen med guldmagerkunsten beherskede Europas fornemme verden — lidenskaben for at dreie. Endnu er mange kostelige dreierbænke og vidtløftige dreierarbeider bevaret, som kan fortælle om en mode, der smittede konger og dronninger og længe blev anset for et uundværligt led i en adelsmands tidsfordriv. Den bragte mangesteds de jevne, folkelige dreiere til hæder og værdighed som prinsers og grevers læremestre, og det var dette eiendommelige sociale fænomen, der ogsaa førte Jakob Jensen til Fredrik 3.s hof, hvor han blev kongens egen lærer. Han gir gjennem sin lidt brautende selvbiografi indtryk af at ha været adskilligt af en friskfyr, men i hans arbeider er der intet lyrisk tilbage. Han havde et haandlag, som sikkert har været ganske usædvanligt, og han flyder udelukkende paa det, naar han udfører de mange mere kunstfærdige end kunstneriske elfenbensmodeller af skibe, som opbevares paa Rosenborg slot. Vi mindes alle fra vor barndom billedet af Christian den 4.s „Norske Løve“. For eftertiden har hans arbeider udelukkende interesse

som kulturhistoriske snurrepiberier. Det gir en egen tidsfarve, naar man hører, at de blev opstillet i det magasin for de kongelige interesser, der kaldtes „Kunstkammeret“, ved siden af sjeldenheder som „rumpen af en elefant“ og „en sten af et barns blære paa 4 aar“. Ikke at de nok kunde passe i samlingen. Dette er i karrikeret form kunstens tilstand i vort lykkeligere broderland paa Fredrik den 3.s tid.

Er Jakob Jensen et typisk eksempel paa kuriositetsinteressen ved sværmeriet for udskaarne elfenbensarbeider, har Norge i Magnus Berg[1] ogsaa frembragt en værdig repræsentant for dets kunstneriske sider. Med ham er overhovedet vor eneste betydelige kunstner i dansketiden nævnt. Magnus Berg er født 1666 i Gudbrandsdalen eller paa Oplandene og kom som ung i tjeneste hos Ulrik Fredrik Gyldenløve i Kristiania, hvor hans træskjærerarbeider vakte statholderens opmærksomhed. Med en anbefaling til kong Christian den 5. sendtes han 1688 afsted til Kjøbenhavn og sattes i lære hos sin landsmand, hofmaleren Peder Andersen Nordmand, der var stærkt paavirket af den brede hollandske stil, som i Danmark repræsenteres af K. v. MANDERN og WUCHTERS. **v. Mandern Wuchters**
Et par af disses klare, storstilede billeder findes i **293, 294**
Kunstmuseet. Til nogen indflydelse fra hollandsk **296, 296 A**
kunst er der lidet at mærke i Magnus Bergs senere virksomhed. Hos Peder Andersen var det imidlertid de gjenvordigheder begyndte, som synes at følge ham livet igjennem og kanske har hindret ham i at udfolde

[1] Angaaende Bergs liv og virksomhed har stud. philol. Edv. Bull nylig foretat arkivstudier i Kjøbenhavn, som med stor velvilje er blit mig overladt til afbenyttelse.

hele sit talent. Hans gamle elskværdige biograf, eleven og efterfølgeren Naaman Prehn, fortæller, hvordan mesteren „tracterede“ Berg grundig baade med hug og slag og satte ondt blod ind for ham hos hans velyndere. Berg selv var en ensom, kantet og indesluttet natur, hvad han ogsaa gir indtryk af paa sit selvportræt — dertil temmelig hidsig, og dette har vistnok bidraget til, at læretiden forløb langsomt og tungt. Efter dens udløb begav han sig med offentlig understøttelse paa en studiereise til Rom og Paris, men kaldtes efter et par aars forløb trods sine bønner hjem og ansattes som hofmaler i den nu afdøde Peder Andersens sted. Og dermed indtraadte, i modsætning til hvad man skulde vente, en stille tid for Magnus Berg. Der er kun bevaret yderst lidet af hans malerier, men han synes ikke at ha været maler; — saa meget er ialfald sikkert, at hans billeder ikke faldt i kongens og samtidens smag. Han havde det uheld, at der ved hans side opvoksede et talent, flensborgeren Hendrik Krogk, en mindre kunstner end ham selv, men produktiv, iderig og i sjelden grad brugbar. Hvor Magnus Berg gjorde et lidet dørstykke, gjorde Krogk billeder baade til vægge og tag; han var netop manden for den byggelystne kongeslægt, og Magnus Berg blev ubønhørlig skudt i baggrunden. Fra hofmaler forflyttes han til „ridsemester“ for prinser og pager, og dermed er hans offentlige virksomhed endt. Han opgav maleriet og greb atter til tollekniven fra sin ungdom. De fleste af de smaa elfenbensarbeider, som nu opbevares paa Rosenborg slot, er udført af Magnus Berg, med gammelmandens rystende hænder, men de har skabt

ham et blivende navn blandt alle tiders elfenbensskjærere. Han har aldrig drevet det videre end til miniaturen, og det kunde ligge nær at vente noget bondeagtigt af hans arbeider, men de er tvertimod inden sit lille format eksempler paa det beste af samtidens europæiske kunst. Magnus Berg tilhører den stilretning, som er kaldt baroken — en mægtig, rund og pompøs kunst, der fryder sig i udpræget maleriske virkninger og anvender en rig og overflødig dekoration. Her har det sikkert kommet ham tilgode, at han oprindelig var maler. Han behandler overveiende religiøse, men ogsaa mytologiske og yndede allegoriske emner. Hvadenten han skildrer skabelsen, de fem sanser eller elementet „vandet", er der det samme svingfulde kast i draperierne, den samme holdning i de smaa former, en nobel følelse og en betydelig teknisk dygtighed. Af vore kunstnere fra dansketiden er Magnus Berg ikke langt fra den eneste, som ikke er diletant. Uden at være nogen dyb menneskeskildrer, hvad hans kunst heller ikke tillader i synderlig udstrækning, har han skabt kunstværker af en fyldig, rig og alligevel behersket ynde, som ikke alene var helt i sin tids, men har vist sig modstandsdygtige ogsaa for andre tiders smag. I hans fødeland er der neppe bevaret andet af ham end de to reliefer, som findes i Kunstindustrimuseet i Kristiania. Som gammel foretog Berg for sin helbreds skyld en badereise til Pyrmont og besøgte ved samme leilighed en række europæiske storbyer, hvor hans kunst synes at være mødt med stort bifald. Ensom, uden mange venner døde han i Kjøbenhavn 1739. Han havde i modsætning til, hvad man under-

tiden kan høre, aldrig levet i trykkede kaar. Han var indgiftet i en af Kjøbenhavns beste borgerlige familier, beboede et hyggeligt strøg i et standsmæssigt hus, var eier af en værdifuld kunstsamling og var afholdt af sine mange fattige, mod hvem han øvede en stor godgjørenhed. Han var i sine senere aar udpræget religiøs, og det gir et godt bidrag til hans karakteristik, naar man hører, at han efterlod sig ikke mindre end 14 store haandskrifter over religiøse emner. Og skjønt som kunster fuldt paa høide med sin tid, skjønt hans bogsamling nu er kjendt og efter datidens forhold maa ha været temmelig stor, kan man alligevel ikke frikjende sig for det indtryk, at han som tænker vedblev at være en folkets mand. Som mangen norsk bonde har han grublet over dyret i aabenbaringen. Hans religiøsitet synes desuden eiendommelig nok ikke alene at ha været pietistisk, men kulturfiendtlig. I et lidet skrift, som han udgav paa tysk, beklager han sig over teologernes forkjærlighed for den antike filosofi og kalder Ovids og Vergils værker for „Hore-Historier" til ungdommens fordærv. Hans gamle biograf taler naivt og undskyldende om, at hans skrifter „ikke allevegne komme overens med det almindelige Begreb; men her og der smage af den Kilde, de ere tagne af, jeg mener de Skrifter, som den Sal. Mand, der var ustuderet, var falden paa at læse, og, med en uskyldig, og, efter hans Skiønsomhed, beste Mening for Gud og sin Næste, havde fundet Behag udi". I disse gammeldagse ord er vistnok grundstemningen anslaat i den eiendommelige mands liv, der som kunstner var en europæer og som menneske

en stille norsk bonde til sin dødsdag. Hans store landsmand og samtidige Ludvig Holberg nævner ham ikke; det kan kanske være tvilsomt, om han har kjendt hans navn.

Det er betegnende, at ogsaa den anden kunstner af nogen værdi, som Norge har git dansk kunstliv, netop arbeider paa et felt, hvor kunst og haandværk mødes. Det er Magnus Gustav Arbien, født i Kristiania 1716 — en mand, som almindelig ansees for Danmarks første virkelig betydelige medaljør. Arbien har utvilsomt modtat afgjørende indtryk fra en af tidens første medaljører, schweizeren Hedlinger, under hvem han nogen tid havde faat sin uddannelse i Stockholm. Det er dog kun en enkelt gang — som i dødsmedaljen over Christian VI fra 1746 og den helt igjennem aandfulde, lette og nydelige medalje i anledning af jubelfesten ved oldenborgernes 300-aars jubilæum — at der hos Arbien kan spores nogen direkte indflydelse fra Hedlinger. Det flotte, flygtige, skiftende — en mellemting af barok og rokoko, af rutine og følelse, som udmærker Hedlingers portræter, naar Arbien aldrig. Hans arbeider virker kraftigere og brutalere end mesterens, og i det store og hele naar han først senere sin fulde udvikling. Af begge eier Myntsamlingen i Historisk museum en række udmærkede medaljer [1]. — Arbiens liv var ikke

[1] Af Arbiens medaljer i Myntsamlingen kan nævnes: (De vedføies samlingens numere, som er indordnet under kongerækken) Chr. VI, 5, i anl. oprettelsen af ordenen l'union parfaite, kunstnerens nette, men upersonlige debutarbeide (1732). Den næste, Chr. VI, 7, i anl. alliancen med Sverige er langt mere karakterfuld og viser et morsomt, talentfuldt, om end lidt vagt portræt af kongen (1734). Chr. VI, 29 i anl. af at kron-

lykkeligt; „thi han var en maadelig Husholder og vilde leve frisk“, og til trykkede økonomiske vilkaar kom manglende anerkjendelse og vanskelige familieforhold. Den vemodige tradition vil vide, at han allerede laa lænket til dødsleiet, da han modtog en ærefuld og indbringende kaldelse til St. Petersburg. Sikkert er det, at han aldrig kom didhen, men døde i Kjøbenhavn 1760.

Ogsaa norske malere har levet og arbeidet i rigernes fælles hovedstad. Peder Andersens virk-

prinsessen har faat en søn; man ser en haand fra skyen række hende et barn (1745). Chr. VI, 31, den ovennævnte medalje i anl. kongens død, hvor portrætet er adskillig paavirket fra Hedlinger (1746). Fr. V, 2, med et karakteristisk og virkningsfuldt portræt af dronning Louise (1747). Fr. V, 3, kongen og dronningens portræter i anl. kronprinsens fødsel, fri og let, med større fylde end ofte ellers (1749). Fr. V, 9, et aandfuldt og nydeligt rokokoarbeide med noget af Hedlingers stil. Fr. V, 11, med et smukt rokokoportræt af kongen i anl. hans fødselsdag, viser ogsaa indflydelse fra Hedlinger (1750). Fr. V, 17, med kongens portræt, har en net rokokorevers og er usædvanlig klar, næsten for skarp i præget (1759). Fr. V, 20, med kongens portræt i anl. suverænitetens indførelse, kraftig, enkel og karakteristisk, helt betegnende for Arbien. Fr. V, 27, akademiets store guldmedalje, udført efter tegning af Saly (1758). Fr. V, 26, dets mindre guldmedalje, afpræget i sølv, med en fyldig revers (1758). Fr. V, 30, dets ældre, lille sølvmedalje, blød i virkningen. Ogsaa Chr. VI, 22, 24 og Fr. V, 4, 29 er medaljer af Arbien. At han skylder Hedlinger meget, derpaa tyder den store forskjel i hans produktion fra før og efter studieopholdet i Stockholm omkring 1735.

Af Hedlingers medaljer i Myntsamlingen kan nævnes: Chr. VI, 4, i anl. oprettelsen af l'union parfaite, med et nydeligt portræt af kongen og dronning Sophie (1732). Chr. VI, 12, en stor medalje i anl. Nyhavns oprettelse som krigshavn, ogsaa her et ægte Hedlinger-portræt af kongen (1736). Fr. V, 33, med portræt af kongen.

somhed er allerede nævnt. Efter ham kommer i begyndelsen af det attende aarhundrede Michael v. Haven, født i Bergen af tyske forældre, der sammen med sin bror arkitekten Lambert v. H. — bygmester af Kristianshavn kirke — vandt sig et anset kunstnernavn. Samtidig med medaljøren Arbien levede broderen Hans Arbien som maler, kobberstikker og medaljør, medens Andreas Thornborg — født i Mandal 1730 — vandt sit brød som miniatur- og kgl. vaabenmaler. Men ogsaa udover det dansk-norske broderrige er norske kunstnere draget. Flere har nedsat sig i England, hvor den mest kjendte af dem, trønderen Nicolas Byer, døde omkring 1660 efter et kort og uroligt liv; — en anden, miniaturmaleren Chr. Deram, finder vi i Neapel, hvor han dør 1789, og en tredje, Holbergs lystige skolekamerat og ungdomsven Michael Røg, der har stukket „Kongelovens“ tekst, ender sit liv som kobberstikker og kgl. fransk medaljør i Paris. Ogsaa af ham eier Myntsamlingen et par medaljer fra hans danske periode — af Fredrik IV og prins Georg[1]. Som det almindeligt var tilfældet med medaljer, staar portræterne høiest og kjendetegnes ved en omhyggelig, nitid, lidt spids behandling. — Om alle kunstnere ved vi yderst lidet, men det kan rimeligvis siges som en almindelig regel, at de har staat over de hjemlige; ellers vilde det neppe været dem muligt at slaa sig igjennem i konkurrencen.

Os selv har vi for størstedelen forbeholdt de halvlærte, og det er baade iøienfaldende og betegnende, hvilken rolle diletantismen spiller i de hjem-

[1] Samlingens Fr. IV, nr. 17 og 22.

lige forhold. I et tidsrum, da kobberstikkeriet havde sin store blomstringstid i Europa, havde Norge to kobberstikkere, hvoraf den ene var præst og den anden sorenskriver. Præsten Morten Maschius, som især er blit kjendt ved sine mere historisk end kunstnerisk interessante billeder fra Trondhjems domkirke og et par trondhjemske prospekter, der
Ks. kan sees i gjengivelse i Kobberstiksamlingen, levede omkring midten af det syttende aarhundrede. Sorenskriveren Erasmus Sigismund Resch virker hundrede aar senere, og ingen af dem har drevet det ud over begynderens standpunkt, tiltrods for at Resch efter studenteraarene en tid synes at ha levet som professionel kobberstikker i Kjøbenhavn. Sin første kobberstikpresse fik landet omkring 1650 — det vil sige samtidig med sit første bogtrykkeri, en institution, som Norge med undtagelse af Tyrkiet faar senest i Europa. Det er ellers kun nødvendigt at ty til familietraditioner og de gamle, arvede stambøger, tegninger og silhuetter, som vore kulturhistoriske udstillinger har indeholdt en rigdom af, for at se, hvilken rolle kunsten spillede indenfor familiens fire vægge. Skulde man kunne tale om et kunstliv i datidens Norge, maatte det være i Bergen, som altid af sine syv fjelde er trængt nærmere Europa, og hvor Tyskebryggen endnu kan fortælle adskilligt om kunstnerisk kultur i ældre tider[1]. Der levede og virkede i det syttende aarhundrede den tyskfødte maler SALOMON
v. Haven V. HAVEN hvis sønner som nævnt blev kunstnere i Kjøbenhavn. Kunstmuseet eier det karakterfulde, men ikke synderlig fine portræt af borgermester

[1] Se Koren-Wiberg: Det tyske kontor i Bergen. 1899.

Lauritz Ruus, der muligens med rette tilskrives 295
ham. Der udfoldede i det attende aarhundrede en anden dansk-tysk mand M. Blumenthal en livlig kunstnerisk virksomhed. Endnu eier byens forligelseskommission et dekorativt tagmaleri af ham, og et af hans billeder kan sees paa Folkemuseet, som ogsaa eier to arbeider af den gamle bergenske prospektskildrer Dreier. Der er det, Lyder Sagen naivt og betegnende priser den „mesterpensel“, som førtes af Hans Bruun, studiosus theologiae og kunstskildrer, der engang i det attende aarhundrede i denne dobbelte egenskab malede en altertavle til en af byens kirker. — Ogsaa i andre norske smaabyer støder man paa et og andet kunstnernavn, der ofte har et landligt præg. Nede ved Tønsbergkanten virkede Jacob Lindgaard, halvt bonde, halvt kunstner, i siste halvdel af det attende aarhundrede. Han har malet stillebensbilleder, som tyder paa hollandsk indflydelse, og figurbilleder, som vidner om, at han ialfald paa anden haand har kjendt flamsk malerkunst. Han har ogsaa malet portræter, som er tørrere, men sikrere og bedre end begge dele og fortæller, at det var paa dette omraade, der maatte være dobbelt nærliggende før fotografiens opfindelse, at vor beste kunst er frembragt. Ogsaa af ham kan billeder sees paa Folkemuseet, som i det hele er den beste samling af fortidsminder fra dansketiden.

Men mere interesse for nutiden end disse lidet
kjendte kunstnere har PEDER AADNESS — ikke alene, Aadness
fordi han var en utvilsom begavelse, som forholdene desværre hindrede i at naa synderlig udover det halvveis diletantiske, og fordi han er forholdsvis

godt kjendt. Han har størst interesse derved, at han virkede hjemme i Norge, og at hans kunst afgir et paalideligt vidnesbyrd om, hvad norske dannede mennesker krævede af kunst ved danske-tidens slutning. Aadness, som han selv skrev sig, var bondegut fra gaarden Lille Odnæs ved Randsfjorden. Han fødtes 1739, kom i malerlære i Kristiania, og traditionen har indtil de sidste tider fortalt, at han herfra foretog en fleraarig udenlandsreise for at uddanne sig som kunstner. Det er imidlertid godtgjort, at han aldrig har været udenfor landets grænser. Naar Aadness ikke desto mindre sidder inde med alle de elementer, som kjendetegner den typiske rokoko, vidner det om, at de kunstneriske forbindelser med den store verden maa ha været ganske livlige ogsaa hos os. Den europæiske malerkunst han kom i forbindelse med, havde intet af den folkelige djærvhed, som synes at ha udmærket hans eget talent, men derimod en hel række egenskaber: tradition, smag og sikkerhed, som formodentlig for en stor del var forsvundet paa veien hidop, og som ialfald Aadness i omstændighedernes medfør ikke kunde eie noget af. Forsaavidt er han meget langt fra at være nogen typisk rokoko-kunstner. Det er desværre sikkert nok, at han var kommet sent til, havde lært lidet og vistnok udelukkende lært sig det selv, at han tilhørte et samfund, som alene kunde yde ham liden kunstnerisk hjælp, og at dette satte et præg af ufærdighed over ham, som han aldrig kom over. Da han efter et par aars forløb forlod Kristiania, giftede han sig med en bondepige fra Ringerike og overtog sin fædregaard. Som maler og

jordbruger tilbringer han derefter resten af sit liv og dør i 1792. Det er i egnene rundt Randsfjorden, at hans virksomhed kan spores. Der var han stadig paa farten, fra embedsgaard til embedsgaard, og har udført en række familieportræter og en hel del dekorative vægbilleder. I hans vægbilleder optræder rokokoen i en lystig norsk form. De antike tempelruiner, det fine selskab, de velklippede alleer og det sirlig arrangerede landskab — alt hvad tiden ønskede — er der, og det er malet baade med fart, bredde og rutine, men det vrimler af bommerter; det er vittigt og ofte overfladisk; det er udført med væggemaling og ikke uden koloristisk evne; det er netop slig, som rokokoen maatte bli, naar den overførtes til de jevne norske forhold. Hans arbeider vidner om et betydeligt talent, som i retning af det djærve, muntre og drastiske muligens kunde ha drevet det vidt, og de vidner kanske endnu klarere om en kunstnerisk ufærdighed, der var lige stor hos maleren og hans publikum. Hans billeder er, trods en charme, som tiden har øget, et vidnesbyrd om, at Norge ogsaa kunstnerisk var en afsides provins. — Heller ikke som portrætmaler er Aadness uden talent; adskilligt af, hvad han har gjort i denne retning, er nu kjendt og udmærker sig ikke sjelden ved en skarp og træffende karakteristik. Det lille billede af Justitsraad 345
Hammer, som museet eier, et ungdomsarbeide af Aadness, er i malerisk henseende noksaa tørt og uinteressant, men kan alligevel afgi en nogenlunde maalestok for denne side af hans virksomhed.

Norges kunsthistorie under dansketiden fortæller kun lydrigets lidet lystige historie og vil trods alt,

hvad norske kulturforskere søger at afvinde den, aldrig kunne gjøre noget andet. Vi har levet vort dygtige og hæderlige daglige liv — ikke synderlig anderledes end folk flest i Europa — men det er lidet vundet ved at lukke øinene for, at overalt hvor det gjælder at gi det nogen glans og størrelse, maatte det samfund være ubønhørlig afstængt, som havde sin hovedstad og sit aandelige centrum i et andet land. Vi kan paavise, hvordan de europæiske kulturstrømninger afspeiler sig klart og sikkert i Norges malerkunst — der som andetsteds — men vi kan aldrig komme væk fra, at det Europa, som naade os, var afbleget, andenhaands og fjernt. Det var mere et navn end en værdi. Den skildring af danske-tidens smaabykunst, som fremtiden engang kan gi, vil neppe bringe mange overraskelser. Alt nu ved vi, at der er malet enkelte udmærkede og mange daarlige billeder. Alt nu kan vi se, hvordan den rolige og klare portrætkunst med den mørke baggrund og de lyse fremspringende ansigter, som i det syttende aarhundrede opstod i Holland, over Christian den fjerdes Danmark gav gjenklang hos os og skabte det beste, vi overhovedet har ydet af portræter. Det var beslægtede forhold, som gjorde en overførelse mindre haabløs. Vi kan se, hvordan den hollandske kunstopfatning afløses af de strømninger, som udgaar fra Ludvig den 14.s almægtige hof — en pompøs og mægtig malerkunst som det selv, der hos os vemodig og grovt iklæder de jevne borgere draperierne fra Frankriges store herrer. Vi kan følge Ludvig den 15.s og rokokoens elegance, som laa mindre vel tilrette for norsk malerfærdighed og jevne

norske malere. Kun bønderne har hos os mærkelig nok git den et kraftigt udtryk, men de har samtidig berøvet den al forfinelse og bleghed. De har tilegnet sig rokokoen ved at la den ophøre at være rokoko. Og vi kan følge den skridtvise opløsning fra hyrdetiden, hvor smaa norske damer afbildes med lam i sit skjød, til den sprænges af revolutionen, som lar skikkelige norske borgere optræde med aaben skjortekrave og langt ukjæmmet haar.

Alle disse strømninger har Norges kunst i dansketiden fulgt. Vi laa i udkanten af Europa, men ikke udenfor det. Og nu da tiderne er gaat og har lagt sin udviskende charme over de gamle billeder — nu, de ikke alene har kunstnerisk, men kulturhistorisk værdi, er de os som gamle, slidte minder fra en tid, Norge aldrig kan ha uoplevet. De gir et beskedent udtryk for en del af vort liv. Men ogsaa den norske billedkunsts historie begynder i virkeligheden først med 1814.

KUNST I KRISTIANIA EFTER 1814.

**„I Hovedstaden kjæmper Smaastads-Nykker
med Residentsens Sæder og Manerer —“**

Norges Dæmring.

Kristiania havde i aarene efter 1814 en befolkning paa omkring 11 tusen mennesker. Det var altsaa i en ren smaaby, at Norges kunstliv skulde opstaa og udvikles, og dermed er dets præg for lange tider git. Begyndelsen af det nittende aarhundrede er en diletantismens tid over hele Europa og maatte bli det i særlig grad hos os. Man behøver kun at læse det udmærkede tidsbillede, som vor literatur besidder i fru Dunkers „Fra gamle Dage“, for at faa et levende indtryk heraf. Trods alt vedblev Kjøbenhavn endnu en god stund at være landets aandelige hovedstad. Der søgte de unge norske kunstnere endnu i mange aar sin uddannelse. For samtiden — endnu for Welhavens bevidsthed — levede de virkelig store poeter dernede, langt borte, og heroppe skrev alle vers. Dernede var det store teater, som medgav „uforglemmelige erindringer“ til

alle, der engang havde set det; hos os fandt senekunsten støtte i det dramatiske selskab, den samling af ivrige diletanter, som opførte en række af tidens store og smaa skuespil og spiller en betydelig rolle i det unge Norges sociale og kulturelle liv. Den unge pige, der fik en god opdragelse, lærte at tale fransk, at brodere og at tegne, og da Kristiania i 1818 afholder sin første kunstudstilling, er det elever ved kadetakademiet, som for en stor del fylder den. Ogsaa hos os, hvor J. Munch med sin kunstnerstilling forbandt kapteins grad i armeen, har officersstanden om end langt fra saa udpræget som i Sverige rekruteret malerkunsten.

Faa ting er bedre egnet til at gi et indtryk af tidens blanding af diletantisme og beskeden kunstnervirksomhed end netop den nævnte udstilling. Den skyldtes et par i byen boende kunstnere, Munch, Flintoe og Grosch, og lod intet tilbage at ønske, hvad den ydre ramme angaar. Der var afdelinger for maleri, skulptur, arkitektur og kunsthaandværk. I en naiv og rørende modsætning hertil stod imidlertid selve indholdet. Kunsthaandværket repræsenteres blandt andet af to bretter med prøve paa vognlak og er forøvrig vel forsynet fra byens broderende damer; arkitekturen viser sin berøring med Napoleonstidens klassiske strømninger ved en række antike kapiteler, som var tegnet af slottets bygmester, Linstow, og skulpturen udgjordes af et basrelief af Carl Johan. Best stillet var maleriafdelingen. Her fandtes et par gamle restaurerede billeder, som var gaat over i statens eie efter Bernt Anker og egentlig havde git stødet til udstillingen. Her fandtes

tegninger af byens ældre og yngre borgere, men ogsaa et par landskaber af Dahl, som for første gang udstiller i sit hjemland. Her lod ogsaa de faa hjemmeværende malere sine arbeider se. „De skjønne kunster," siger en svensk reisende, som netop besøgte byen, „saasom musik, tegning, maleri, broderi elskes af Kristianias damer." Og angaaende udstillingen lægger han til, at flere arbeider „med kunst og smag var forarbeidet af de skjønnes hænder" tiltrods for, at den i det store og hele „naturligvis var blandet, og blandt flere gode stykker indeholdt mange middelmaadige og slette". Mere troskyldig var hovedstadens egen kunstbegeistring. Naar C. N. Schwach i det „poetiske Anhang", der saa betegnende ledsager katalogen, med samme varme besynger en broderet blomsterurne af jomfru Riis og et landskab af Dahl, vidner det om et elskværdigt, men ganske forstaaelsesløst forhold til kunst. Det indtryk, udstillingen gir, svarer ganske til det, man faar af de smaa ubehjælpelige litografier, som begynder at udføres i Norge fra omkring 1820 og ofte smykker datidens beskedne tidsskrifter[1].

Den nye stat, som var født under saa trange økonomiske kaar, havde foreløbig mere nærliggende

[1] I „Bien", som dog først begyndte at udkomme i 1832, vil man bl. a. finde en række af dem. Det første litografiske officin blev oprettet af Fehr og Søn og bestaar fremdeles. I tyveaarene anlagdes ogsaa en lignende anstalt af boghandler Winter, og fra den udgik adskillige portræter og prospekter. Størst betydning fik dog kanske det stentrykkeri, som kaptein Prahl i 1827 anlagde i Bergen. Han forstod at knytte samtidens kunstnere til sig og har blandt andet æren af det første store norske plancheværk om vore nationaldragter.

opgaver at vareta. Saa meget mærkeligere er det, at den allerede i 1818, kun fire aar efter sin gjenoprettelse, anlægger en tegneskole i Kristiania. I 1811 havde selskabet for Norges vel gjort et lignende forsøg, som imidlertid kun fik en kort levetid, og Bergen havde allerede ved slutten af det attende aarhundrede eiet en tilsvarende skole. Den var opstaaet som en svag gjenklang af en tid, da kunstakademier grundlagdes overalt. Den nye anstalt, der oprindelig var tænkt som en elementærskole, blev allerede i 1822 udvidet til en kgl. kunst- og tegneskole, og dens aarlige statstilskud udgjorde fra først af 3000 speciedaler, hvad der efter den tids forhold maa kaldes meget pent. Den skulde efter fattig leilighed være et akademi for den norske kunst; i to timer daglig fra oktober til april fik haandværkere og kunstnere undervisning i tegning, og i otte foredragstimer om ugen gav den teoretisk veiledning. Med tegneskolen er der virkelig skabt et centrum for vort begyndende kunstliv. Det hed i statuterne, rigtignok væsentlig med tanke paa kunsthaandværket, at dens „Direction skal danne et Kunstselskab, hvis Bestræbelser skulle gaa ud paa at udbrede Kunstsmag“; den havde en væsentlig andel i Nationalgalleriets oprettelse, og det var endelig den, der knyttede de faa kunstnere til sig, som dengang boede hjemme. I denne tegneskolens kunstnerkreds er Jacob Munch utvilsomt den betydeligste mand og den, fra hvem ideen til skolens oprettelse oprindelig er udgaat. Ved hans side stod kobberstikkeren Grosch og landskabsmaleren Flintoe som lærere siden skolens oprettelse, og sammen med dem maa billedhuggeren

Hans Michelsen nævnes. Han kommer kun to gange i kortvarig berøring med skolen, den ene gang som elev, den anden som medlem af direktionen, men ogsaa han tilhører i alle henseender den samme kunstneriske barndomstid i Norge.

I de store kulturlande er aarene omkring 1814 som bekjendt klassicismens gyldne tid. Lige siden renæssancen havde den antike kunst staat som forbillede for al kunstnerisk stræben, men med den udpræget franske kunst- og stilretning, som under navn af rokokoen behersker det attende aarhundrede, var de klassiske idealer stillet noget i skygge. Med udgravningerne i Herkulanum og Pompeii, som tog sin begyndelse i midten af aarhundredet, vaagner de atter til nyt liv, og oplysningstiden griber dem som et modstykke til de moderne sæders og kunsters skrøbelighed. Allerede den stilart, som har faat navn efter Ludvig den 16., er stærkt paavirket af antiken; og i de voldsomme brydningstider, som følger hans regjering, skyder udviklingen rivende fart. Den støttes af de græske udgravninger, som gir betingelser for en helt ny opfatning af oldtidens kunst, af revolutionens kortvarige forsøg paa at gjenindføre antikens enkle sæder og af Napoleons heldigere bestræbelser for at gjenopbygge dens keiserstat. Paa faa aartier udvikles herunder den form for fri og anvendt kunst, som er best kjendt under navnet empiren. I mange retninger var den foragtede rokoko, der ikke længere sattes høiere, end at de unge akademielever i Paris benyttede et af dens hovedværker til at kaste tilmaals efter, en friere og mere selvstændig kunst. Klassicismen kan ikke

frakjendes en bombast, som minder om den udpræget militære tid, den tilhører; og de antike forbilleder, som efterfølges saa strengt, gir den ofte noget dødt og livløst. For eftertiden virker dens opfatning af oldtidens kunst ikke engang særlig dyb; den ædle og mandige stil, som først den græske kunst har bragt klart i dagen, overskygges endnu af begeistringen for de romerske efterligninger. Alligevel betegner klassicismen en sund og berettiget reaktion mod rokokoens lunefulde pyntelighed, og noget af det reneste og mest monumentale i den moderne kunst vil for altid tilhøre den. Dens store banebryder i malerkunsten er franskmanden David, som har gjort skridtet med fra ivrig revolutionsmand til trofast tilhænger af Napoleon og forherliget republiken og keiserdømmet baade i den antike og den moderne franske stat. I hans billeder, som er typiske for hele retningen, er farve, lys og alt særligt malerisk ikke synderlig fremtrædende, medens det klassiske element: form og linje virker med stor kunstnerisk finhed og kraft. Han kan ikke studeres i Kunstmuseet, men Kobberstiksamlingen gir gjennem holsteneren CARSTENS' (1754—98) tegninger anledning til at stifte bekjendtskab med den kunstner, der i slutten af det attende aarhundrede, endnu vagt og famlende, mere i en række udkast end i færdige billeder, fik en afgjørende betydning for gjennembruddet i den germanske verden. Og ved en samling afstøbninger af BERTEL THORVALDSENS (1770—1844) værker kan man ogsaa hos os skaffe sig et nogenlunde fyldigt indtryk af den mand, der fremfor nogen sætter sit præg paa billedhuggerkunstens udvikling.

Carstens Ks.

Thorvaldsen 8—100

Han var i en aarrække den store, uopnaalige mester, som lokkede hele Europa til sit værksted. Foran Thorvaldsens arbeider savner man netop noget af den mægtige ro, som i vore øine først og fremst kjendetegner den græske kunst. Han eier derimod meget af dens harmoni og lette, indsmigrende udtryksmaade, og det er med rette blit sagt, at han har gjenfremstillet antiken i udpræget dansk aand. Han efterlader et indtryk af ynde, som i tilsvarende grad neppe findes hos nogen moderne kunstner.

Tilslut kan klassicismen ogsaa studeres i en fattig og beskeden gjenklang hos tegneskolens første kunstnerkreds. Naar skolen, der i lange tider kun raader over to teoretiske fag, til det ene vælger den græske mytologi, som forresten havde spillet en stor rolle under akademiernes hele virksomhed, vidner det om, at interessen for den klassiske kunst var stor ogsaa hos os. Linstows udkast til en skolebygning, som af gode grunde ikke blev opført, er bygget strengt over antike forbilleder. Munch havde studeret i Paris, da Davids kunst stod paa sit høieste, og modtaget stærke og bestemmende indtryk af den; Michelsen var en direkte elev af Thorvaldsen. Og det er kanske denne kulturhistoriske side af sagen, som i vore dage gir deres arbeider den væsentligste værdi. Paa Bygdø kongsgaard, hvor Carl Johan lod ophænge en større samling af deres billeder, virker de som et eiendommeligt, falmet minde fra den empiretid, hvis tyngdepunkt i Norge ligger paa ganske andre omraader.

Munch JACOB MUNCH var født i Kristianssand 1776 og var egentlig som nævnt officer af profession. Uden

at forlade sin militære virksomhed traadte han
imidlertid i 1806 ind som elev ved kunstakademiet
i Kjøbenhavn, foretog derpaa en længere studiereise
til Paris og Italien og bosatte sig i Kristiania 1814.
Her levede han som kaptein i armeen, som portræt-
maler, som lærer og direktør ved tegneskolen og
afgik ved døden i 1839. Det billede af Munch, der 222
tilhører Kunstmuseet, er baade som menneskeskil-
dring og malerkunst temmelig grovt, men det er med
denne begrænsning et betegnende udtryk for empire-
tidens stil og malemaade. Lige fra dragter og møbler
til den tynde farve og de forholdsvis rene linjer er
det et typisk minde fra vore oldeforældres tid. Det
var at se paa udstillingen i 1818, og kunstneren gir
det i katalogen følgende nøiagtige forklaring: „Et
historisk Portrait af en Genuesisk Dame i Italiensk
Costume, malet i Rom. Hun har modtaget Tidender
fra sin Mand, hvis Buste hun betragter. Ved hendes
Side staar hendes Søn. I Baggrunden sees hendes
Kammerpige paa en Altan, samt endeel af Egnen ved
Livorno og torre del marzocco.“ Forøvrig udførte
Munch herhjemme en række portræter, som tildels
var dygtigere end dette „historiske“ arbeide, og
herunder gjør man ogsaa rettest i at regne hans
hovedværk, det store billede af Carl Johans kroning,
som hænger paa Kristiania slot. Sin største værdi
har kroningsbilledet i historisk henseende, idet det
gir en ganske paalidelig forestilling om, hvordan
adskillige af datidens mest bekjendte mænd saa ud.
Som komposition, som kunstværk kan det derimod
i mange retninger virke stivt og ubehjælpeligt. Naar
man imidlertid betænker, at det her gjælder den

første store opgave, som Norges malerkunst havde faat at løse, og at denne malerkunst endnu var saa ny og ufærdig som vel muligt, er Munchs billede al anerkjendelse værd. Det staar snarere over end under de tilsvarende arbeider fra senere tid, som det nu hænger ved siden af.

Grosch Kobberstikkeren HEINRICH AUGUST GROSCH var født i Lübeck 1763 og uddannede sig ved Kjøbenhavns kunstakademi som landskabsmaler og kobberstikker. Ved en reise, som skyldtes datidens sværmeri for den norske natur, gjorde han bekjendtskab med vort land og nedsatte sig her i 1812. Han tog oprindelig bolig i Fredrikshald, men flyttede et par aar efter til Kristiania, hvor han var dels lærer dels direktør ved tegneskolen til 1840, tre aar før sin
Ks. død. Grosch, hvis arbeider findes i Kobberstiksamlingen, udfoldede en mangesidig virksomhed, som vidner stærkt om de smaa norske forhold. Hans beste arbeider skriver sig fra ungdomsaarene i Kjøbenhavn og viser ham som en brugbar kunstner, der gik i det gamle traditionelle spor fra det attende aarhundrede. Den fornyelse af menneskets forhold til naturen, som indledes gjennem Rousseaus virksomhed og først for alvor bryder frem i Norges malerkunst med Dahl og Fearnley, ytrede sig hos ham som hos hans danske samtid væsentlig kun ved interessen for den vilde norske natur. De øine, som saa, og den haand, som skildrede, tilhører endnu den gamle tid, for hvem dekorativ virkning, malerisk holdning og stil gjaldt mere end en førstehaands, personlig naturopfatning. „Et idealsk Landskab“ er, hvad han ynder at kalde sine billeder. Men med

Groschs kjøbenhavnertid er ogsaa hans kunstnerbane i alt væsentligt forbi. Hans virksomhed i Kristiania er baade udstrakt og nyttig; den omfatter botaniske plancher, fortegninger til skjønskrift, etiketter, kalligrafiske arbeider og meget andet, som trængtes i et lidet samfund, hvor den ene ofte maatte udføre manges arbeide. Hverken ved sin art eller sin værdi vil dette imidlertid efterlade Grosch nogen særstilling mellem Norges faatallige og gjennemgaaende endnu mindre betydelige kobberstikkere.

En friere og mere ukunstlet naturskildrer end gamle Grosch var landskabsmaleren JOHANNES Flintoe FLINTOE. Ogsaa han var udlænding, født i Kjøbenhavn 1786. Hans far var norsk, og efter et ophold ved kunstakademiet og nogen virksomhed som dekorationsmaler i sin fødeby kom Flintoe i 1810 til Norge. Her virkede han ved tegneskolen uafbrudt til 1851, og i hans pligtopfyldende og dygtige virksomhed der, som ikke har været uden indflydelse paa senere norske kunstnere, ligger hans væsentlige fortjeneste. Efter at ha tat afsked flyttede han til Kjøbenhavn, hvor han døde 1871. Hvor det gjælder Flintoe, der væsentlig var landskabsmaler, kan de klassiske strømninger ikke gjøre sig gjældende i særlig grad. Rigtignok har han ogsaa forsøgt sig som historiemaler, men det vil fremgaa af Kunstmuseets „Havnen i Skiringssal“, at hans figurfremstilling ikke naar 226 synderlig udover staffagen. Samtidig virker landskabet her nærmest som et bagtæppe, og det hele er en uskyldig bagatel, der kun efterlader et ubestemt indtryk. Imidlertid er det de mange landskaber, Flintoe udførte paa hyppige reiser landet rundt, som

gjorde ham skattet af samtiden og vil bevare hans navn. Hans hovedværk er det værelse, han har dekoreret med lyse og fjerne landskaber paa slottet i Kristiania. I Kobberstiksamlingen findes en række Ks. tegninger fra en af hans reiser, som afgir en god maalestok for hans dygtighed[1]. Han er hverken synderlig fin eller synderlig storstilet, men han har humor, fortæller med en vis fart og bredde og har et ganske aabent øie for natur og mennesker, saadan som de er. Flintoe foranstaltede ofte udstillinger af sine arbeider, og endskjønt han blev grundig hundset af Welhaven, har han derigjennem ikke været uden indflydelse paa norsk kunstliv. — En mere tilbagetrukken stilling indtar Carl Fredrik Vogt, der efter at ha uddannet sig ved akademiet i Kjøbenhavn i en aarrække var lærer ved tegneskolen i Kristiania. Han er ikke repræsenteret i Kunstmuseet. Ogsaa slotsarkitekten Linstow, oprindelig en dansk officer, spiller en rolle i det begyndende kunstliv, men hans virksomhed, som i og for sig var livlig og omfattende, vedkommer ikke direkte den norske billedkunst.

Michelsen Tilslut maa ogsaa billedhuggeren HANS MICHELSEN regnes til det samme kuld. Han blev den første norske kunstner, som i nyere tid udelukkende forsøgte at slaa sig igjennem som billedhugger. Det er selv under nutidens større forhold en vanskelig sag, men hvad det havde at sige i de magre aar efter 1814, fik Michelsen haardt at føle. Hans liv er en eneste kamp med økonomiske vanskeligheder, som

[1] I denne forbindelse kan nævnes: „Scener af Reiselivet i Norge. Skisserede og lithograferede af J. Flintoe. Med en kort Text af M. C. Hansen.“ H. 1—3. Kra. 1838—40.

knækkede hans livsmod og sløvede hans talent. Han er født i Leinstranden i Søndre Trondhjem 1789 og havde som saa mange bondegutter stor færdighed i at skjære i træ. Som hvervet soldat vakte hans evner officerernes opmærksomhed, og de sendte ham i 1815 afsted til Stockholms kunstakademi. Han er den første norske kunstner, som gaar i skole ikke i Danmarks, men i Sveriges hovedstad — et eksempel som faa aar efter fulgtes af en yngre og betydeligere landsmand, Th. Fearnley, og viser, at en anden tingenes tilstand er indtraadt. I Stockholm arbeidede Michelsen i fire aar, og drog efter opholdet ved tegneskolen i Kristiania, hvor der neppe kunde være noget at lære for ham, i 1820 afsted til Rom. Det var her, at han i seks aar blev Thorvaldsens elev. Hidtil var alt gaat godt, men dermed er det ogsaa forbi. Staten, som forresten villig havde støttet ham, inddrager sit stipendium, han kan ikke finde arbeide hjemme og forsøger sig i Stockholm, hvor han nødes til at arbeide som tilhugger hos et par svenske kunstnere. Han forsøger sig derpaa i eget atelier, men trods en kort lykkelig periode, i hvilken han udfører sine beste arbeider, kan han ikke slaa sig igjennem. Han maa flytte til det Trondhjemske og skal, efter hvad der ofte fortælles, men neppe medfører rigtighed, ha fristet livet ved almindeligt bondearbeide. Sikkert er det imidlertid, at Welhaven slaar til lyd for ham, han flytter i 1842 til Kristiania, drages mod sin vilje ind i den bekjendte altertavle-strid[1], hvor Welhavenpartiet tager ham til indtægt mod Tidemand, men tilbringer dog her nogle forholdsvis lykkelige og

[1] Se kapitlet: Romantiken i Norge.

frugtbare aar. Hans kunstneriske kraft var imidlertid
brudt, og hvad han udfører, bærer alle mærker af
at skrive sig fra en gammel mand. Ensom dør han
i Kristiania 1859, og „Morgenbladet“ ender sin
nekrolog over ham med følgende sympatiske lille
billede: „Hvad der betegnede ham, var den aabne,
strengt retskafne, frygtløse Karakter, der stedse kom
tilsyne gjennem et Mangengang noget haardt og
barskt Ydre, denne navnlig hos Kunstnere saa sjeldne
Ligegyldighed, næsten Modbydelighed for Ros og
Ære, hvilken dannede et saa fremtrædende Træk i
hele hans Væsen. Han var en Hædersmand som
Menneske og en agtværdig Kunstner.“ — Michelsen
har af sin mester og sin samtid lært at gi sine
skikkelser et strengt idealt præg; han draperer dem
efter alle kunstens og Thorvaldsens regler, men ellers
er der, fraset afstanden i evner, liden lighed imellem
dem. Michelsen har intet af Thorvaldsens smidighed;
han kan være kantet og keitet, og han kan under-
tiden i modsætning til sin altid elskværdige mester
eie en virkelig mandig kraft — en egenskab, som
Ks. hans *tegninger* i Kobberstiksamlingen gir indtryk
af. Sine beste arbeider udfører han udenfor landets
grænse. Paa bestilling af Carl Johan frembringer
han i Stockholm sit betydeligste værk, de store
apostelfigurer til Trondhjems domkirke, hvor den
hvide gibs og den Thorvaldsenske stil ikke har-
monerede synderlig med kirkens klæber og gotik.
107—115 Disse *apostle*, hvoraf ni skisser findes i museet
som gave fra statsminister Due, er med sin lidt
tamme og livløse opfatning ikke af de værker, som
tiden er gaat sporløst forbi. Efterat han i sine senere

aar havde gjenoptat sin kunstneriske virksomhed, udfører han en kolossalbuste af Holberg for universitetsbiblioteket i Kristiania og de fire statuetter af norske konger, som er opstillet paa Oscarshal. Fra denne sidste periode eier Kunstmuseet bl. a. en siddende Athene. Han har endvidere modelleret 105
ikke faa portrætbuster, men en skarp og dyb karakteristik synes ikke at ha været hans sag, og det er aldrig menneskeskildringen, men en rolig ny-klassisk stil, en smuk og værdig holdning, som gir hans arbeider sit værd.

Disse repræsentanter for Napoleonstidens kunst i Norge indtar ikke mere end en yderst beskeden plads i landets kunsthistorie. De fortjener alligevel at mindes, fordi den virksomhed, de udøvede i de første aartier efter 1814, er adskillig større, end man skulde vente, og tyder paa, at de hjemlige forholds kunstløshed undertiden har været fremhævet vel ensidig. I al sin beskedenhed er de et blandt mange vidnesbyrd om, at Norge var blit en selvstændig stat. Sit levebrød fik kunstnerne foruden af sin lærerstilling ogsaa derved, at det endnu var en udbredt skik at lade sig „afmale“. Alligevel kan intet være sikrere, end at ny-klassicismen ikke havde nogen god jordbund i vort land, hvor forholdene endnu var jammerlig smaa og neppe skildres helt urigtig gjennem de bitre sandheder, Welhaven saa ofte lod dem høre. Det maa heller ikke glemmes, at en vigtig institution netop for denne retning — en privat eller offentlig antiksamling — endnu aldeles manglede. I enhver henseende var vore nabolande langt gunstigere stillet, hvad der ogsaa viser sig i

deres kunst. I Norge findes ingen offentlig kunstsamling, før Bergens museum aabnes i 1825 og blandt sine mange afdelinger ogsaa rummede et lidet billedgalleri. Af private fandtes vel en del, men størsteparten var kun af liden betydning. Best var de Ankerske samlinger paa Bogstad og den ganske betydelige privatsamling, der tilhørte generalkrigskommissær Holm paa Gimle ved Kristianssand og spredtes ved auktion i 1835. Det var blandt andet dengang, at det af Jan van Huysums blomsterstykker, som er blit berømt gjennem Wergelands digt, gik over i dansk eie. Som forholdene var, er det intet mærkeligt i, at klassicismens hovedværker i Norge: apostelrækken i Trondhjems domkirke og kroningsbilledet paa slottet er temmelig grove og tunge sammenlignet med tilsvarende fremmede arbeider. Det er snarere mærkeligt, at empiretiden kunde sætte sig to saa typiske mindesmærker ogsaa hos os. Det er ikke tilfældigt, at det endnu er vor møbelkunst, sølvsmedkunst og arkitektur, som gir det mest levende udtryk for tidens kunstneriske tanker. Først med universitetsbygningen, et temmelig sent arbeide, der paabegyndtes 1841 efter tegning af arkitekt Grosch, koberstikkerens søn, skaber klassicismen i Norge et værk, som holder europæisk maal.

Udenfor tegneskolens kunstnerkreds, for sig selv, men afholdt af de faa, med hvem han kom i Gørbitz berøring, levede maleren JOHAN GØRBITZ i Kristiania fra 1836 til sin død i 1853. Gørbitz var født i Sandviken ved Bergen 1782, uddannet i Kjøbenhavn og havde levet en aarrække i Paris som en søgt portrætmaler, før han flyttede hjem. Kunstmuseet

eier en række elegante *miniaturer*, hans specialitet, 225 A, B etc.
og et par *landskaber* fra hans haand. Det er om 224
de siste, at ingen ringere end professor Dahl har sagt, at de var „mere sammenhængende og følte end mangen anden sig større følende landskabsmalers“. Det gjælder overhovedet om Gørbitz, at han var kunstner i udpræget grad; hans virkelighedssans var neppe over det middels, hans blik ikke afgjort dybt, men hans kunstneriske takt og følelse var stor, selv om den ikke længere virker umiddelbart fængslende. Blandt alle samtidige norske kunstnere var Gørbitz, der forøvrig gir indtryk af at ha været en dannet mand med mange interesser, den eneste, som tilfulde forstod at *male*. Han var indenfor sin begrænsning en stille europæer i Norges lille hovedstad. I de siste aar har han vundet fornyet popularitet ved sit nydelige, lidt sentimentale portræt af matematikeren Abel.

DAHL OG HANS SAMTID.

„Naturen er den Bog, hvori Kunstneren og Digteren bør læse."
Lyder Sagen 1802.

Det er bekjendt, hvordan den frihedsbevægelse, som indledes af Rousseau og de franske filosofer i siste halvdel af det attende aarhundrede, skaber en helt ny naturopfatning. Den begynder i rokokoens hyrdelege og ender med at opdage den vilde schweiziske natur. Det er denne udvikling, som kan paavises i norsk literatur fra Tullin til Wergeland, og ganske naturlig følges af en stigende interesse for „naturmennesket". Han aabenbarer sig først hos de nyopdagede sydhavsboere, i hvem Cook til en begyndelse tror at gjenkjende repræsentanter for den rousseauske naturtilstand; siden samler opmærksomheden sig om bonden i mere hjemlige samfund. I den dansk-norske stat faar naturfølelsen udtryk gjennem en stadig stigende interesse for Norge. Der fandtes den store og øde natur, som menneskene længtede efter, der fandtes „Sarpen" og der „Dovre"

— navne som fik en næsten symbolsk og hellig klang. Og i den norske odelsbonde fandt man en type, som var en langt værdigere gjenstand for natursværmeriet end den fortrykte danske landmand. Hvor dybt disse tanker i virkeligheden greb samtiden, derom vidner det danske stavnsbaands ophævelse, den voksende norske selvstændighedsbevægelse og sist men ikke minst grundloven af 1814. Som i den berømte augustnat under revolutionen lægger embedsmændene her tyngdepunktet af politisk magt i den norske bondes hænder.

I modsætning til hvad man skulde vente, viser naturfølelsens vækst sig langt mindre hurtig i malerkunst end i literatur. Billedkunsten var med stærke baand knyttet til oldtidens kunst og længe tilbøielig til at lægge hovedvægten, ikke paa en virkelighedstro, men paa en stilfuld fremtræden. Ny-klassicismen er ikke begyndelsen til en ny, men afslutningen paa en gammel tid. Men bevægelsen ytrer sig efterhvert ogsaa i kunsten, og det er kun naturligt og nærliggende, at landskabsmaleriet først lar den komme til syne, saameget mere som der her kun fandtes faa overleveringer fra den antike tid. Ogsaa her viser den sig i Danmark-Norge først ved interessen for Norges natur. Allerede tidlig havde norske for fattere fremhævet denne som en værdig gjenstand for malerisk behandling.

I slutten af det attende aarhundrede foretar de danske malere ERIK PAUELSEN (1749—90) og C. A. **Pauelsen** LORENTZEN (1749—1828) studiereiser til Norge, ganske **Lorentzen** af lignende bevæggrunde, som siden lod Grosch gaa samme vei. Som minder fra denne reise eier Kunst-

199 museet Lorentzens „Prospekt af Sarpfossen“
Ks. og Kobberstiksamlingen en række kolorerede stik, der ved hjemkomsten blev udgit efter deres arbeider. Den som vil gjennemgaa disse gamle blade, kan faa et ganske godt indtryk af landskabsmaleriets stilling omkring 1800. Det var interessen for den vilde natur, som havde drevet kunstnerne hidop, og det er morsomt at se, hvordan denne forhaandsopfatning har præget deres værk. Den østlandske natur, som forekommer os fredelig og frugtbar, er under deres hænder blit til øde bjergterrasser og skumle afgrunde. Men dette er ogsaa det eneste nye. En sammenligning mellem Lorentzens skematiske løvbehandling og de levende og skarpe trær, som for eksempel Dahls formsans har frembragt, en betragtning af de bløde og udviskede former, som for moderne øine gjør Lorentzens landskab af Sarpen til et vandfald mellem graa ulddotter, og tilslut det dekorative og stilfulde, der findes i de beste af disse gamle billeder — men ikke i Sarpen! — gjør det klart, at det her som hos Grosch kun er emnet og opgaven, der er ny. Den maade, hvorpaa den er løst — kunstværket selv — tilhører endnu den gamle tid.

Omtrent saadan var tilstanden ved Kjøbenhavns kunstakademi, da Dahl i 1811 blev dets elev. JOHAN
Dahl CHRISTIAN CLAUSEN DAHL, til denne dag Norges første landskabsmaler, er født i Bergen 1788 af fattige forældre. Han kom som ung i lære hos malermesteren Joh. Müller, hvis virksomhed som allerede nævnt saa levende illustrerer den forbindelse, kunst og haandværk indgik i vore smaa forhold. For Dahl var læretiden ikke behagelig, og mange aar senere har

han i et brev git bitterheden mod sin gamle mester luft. Men hvordan Müllers personlige egenskaber var, kan han ikke kaldes nogen absolut diletant; han havde selv gjennemgaat kunstakademiet, forstod at benytte sig af Dahls evner til finere dekorationsarbeider og har sagtens af den grund lært ham de første begyndelsesgrunde af tegning og perspektiv. Efter læreaarene virkede Dahl et par aar paa egen haand i Bergen og malte, hvad der kunde by sig: gulve og tage, dekorationsarbeider, landskaber og portræter, indtil endelig et par transparenter, som han udførte ved en festlig leilighed, bragte den bergenske begeistring til at flyde over. Alt i længere tid havde han, efter hvad Wergeland fortæller, i de smaa forhold været „et Factotum“ i sin kunst. Endel gavmilde og interesserede borgere af selskabet „Vennekredsen“ med Lyder Sagen i spidsen skillingede sammen, og i 1811 drog Dahl ved deres hjælp afsted til akademiet i Kjøbenhavn. Her blev Lorentzen hans lærer, og gjennem ham kom Dahl i berøring med det traditionelle landskabsmaleri.

Dahl kom til Kjøbenhavn som en simpel malersvend, kun opfyldt af sit hjemsteds mægtige natur. At der eksisterede noget, som hed gammel kunstnerisk kultur, anede han ikke, og de lærdomme, studietiden gav ham, svarede kun lidet til hans egne naive forventninger. Han begyndte at male paa egen haand efter naturen i Kjøbenhavns omegn og gjorde samtidig i det Moltkeske billedgalleri bekjendtskab med en kunst, der traadte ham ganske anderledes naturlig og umiddelbart imøde. Det var det gamle hollandske landskabsmaleri, som skulde faa den

største indflydelse paa hans udvikling. Hollænderne er ikke synderlig rigt repræsenteret i Kunstmuseet, og den beste udvei til at skaffe sig et indtryk af dem, samtidig som Dahls eget forhold lægges klart
233, 234 i dagen, er at studere de kopier efter Ruisdal og Jan Both, som han selv udførte, og som nu er ophængt i museet. I vore dage kan de virke mørke, og den, der er uden øvelse i at betragte billedkunst, vil kanske ikke med engang anerkjende dem som en uforfalsket virkelighedsskildring. Og dog stiller de sig intet andet maal end en stemningsfuld gjengivelse af naturen; de er ikke i nogen retning stiliserede, de influeres hverken af dekorative eller udelukkende maleriske hensyn og trods alt, som nu kan være falmet og gammeldags, er deres følelse for en ukunstlet natur levende og ægte. De gamle hollændere behandlede desuden fossefald, øde skoge, stort hav — hele den natur, som tiden sværmede for, og Dahl for en stor del var hjemmevant med. Det er muligt, at der endnu hefter noget „hollandsk“ ved Dahls senere mørke tone; det er ialfald sikkert, at allerede samtiden gjentagne gange sammenligner ham med Everdingen. Af ikke mindre betydning blev den interesse for Norges natur, som endnu holdt sig frisk under Dahls studietid i Kjøbenhavn. Efter indtryk af Vestlandets natur maler han en række norske landskaber, som vækker opmærksomhed og hurtig sælges. Han var ganske vist henvist til at male dem ud af hovedet; alligevel maatte det tvinge ham til først og fremst at bygge paa sit personlige kjendskab til naturen, og der er ingen tvil om, at de har bidraget til at paaskynde hans virkeligheds-

kunst. Det er imidlertid ikke før sommeren 1826, at Dahl paa sin første norske studiereise ombytter fantasibillederne med virkelige skildringer af Norges natur, og ikke med urette har kunsthistorikeren Andreas Aubert dateret det norske landskabsmaleri fra dette tidspunkt. Men ogsaa i en anden henseende faar begeistringen for hjemlandet betydning for Dahl. Den gir hans emner og derigjennem hans kunst et bevidst nationalt præg. Gjennem ham skabes den interesse for først og fremst at skildre hjemlandets natur, der har været et samlende baand og præget det norske landskabsmaleri under al udlændighed. Under opholdet i Kjøbenhavn vedblir imidlertid gammelt og nyt at kjæmpe. Dahl bindes endnu stærkt af de lærdomme, han havde modtaget ved akademiet, og det „Italienske landskab“, 227
han udførte ved slutningen af sit kjøbenhavnerophold, (1818)
er udmærket egnet til at vise ham paa overgangen mellem en gammel og ny tid. Italien havde han endnu aldrig set, men det var nu engang det land, som ganske uden hensyn hertil skulde males i akademiernes tidsalder, og Dahl har komponeret det helt efter de gjængse opskrifter; den antike tempelruin mangler ikke, ligesaalidt hyrden med sine faar. Og alligevel — i alle enkeltheder, særlig forgrundens, er dette billede kommet langt fra den gamle skematiske maner. De er set paa første haand og malet som de er set — uden andre pretentioner end at være naturalistisk udført.

Men det afgjørende gjennembrud hos Dahl foregaar først, efterat han i 1818 er brudt op fra Kjøbenhavn for at foreta en længere udenlandsreise og

allerede samme aar for resten af sit liv — kun afbrudt af kortere reiser — havner i Dresden. Her vækker hans billeder hurtig opmærksomhed; hans ildfulde og interessante personlighed aabner ham adgang til byens literære og kunstneriske cirkler, kun to aar efter sin ankomst er han medlem af Dresdens akademi, og han træffer en kunst, der allerede, kanske mere bevidst end hans egen, havde brudt staven over den gamle naturskildring. Det var det stemningsmaleri, hvis hovedmænd er CASPAR
Friedrich FRIEDRICH (1774—1840) og den berømte læge
Carus C. G. CARUS (1789—1869). De lagde hovedvægten paa en personlig gjengivelse af naturen, og af de
330 331 noble og stemningsfulde smaabilleder, hvormed de repræsenteres i Kunstmuseet, fremgaar det klart, at det her gjaldt en ny og ukunstlet virkelighedsfremstilling. For kort tid siden har museet
Km. ogsaa erhvervet et deiligt, klart Fjeldlandskab af Friedrich. Endnu saa sent som i 1839 peger
230 Dahls „Parti ved Laurvig“ ved sin nydelige halvlyse tone tilbage paa det tyske stemningsmaleri;
228 i det stemningsfulde lille billede af „Øresund
(1829) med Kronborg“ er det samme tilfældet. Under samliv med det og ved de stærke indtryk, Dahl modtog paa en italiensreise et par aar efter, udvikler han sig paa kort tid til den kunstner, han for alle tider vil vedbli at være: en mægtig og personlig realist, en stor og sand skildrer af den norske natur.

For et moderne menneske uden specielt kunstneriske forudsætninger er der allerede gaat saa mange aar siden Dahls virksomhed, at den let kan

virke noget fremmed. Den, som for alvor ønsker at bli delagtig i den, gjør kanske rettest i at begynde med hans studier, hvoraf Kunstmuseet 232 G
eier en stor samling. De er udført øie til øie med naturen og gir ingen redegjørelse for dens enkeltheder, men tilsigter i raske strøg at bevare helhedsindtrykket; det er en kunst, som baade i tendens og udseende staar det moderne friluftsmaleri nær og kanske bedre end alt andet viser, i hvilket umiddelbart forhold Dahl stod til naturen. Nærmer man sig saa hans store billeder, er det, i modsætning til studierne, kanske fremfor alt enkelthederne, der først gaar op for en. Det hænger sammen med, at Dahl undertiden kan være noget tør. Den mesterlig klare forgrund i hans norske „Fjeldlandskab med Km.
fos“ er betegnende, og man betragte kun den lille trægruppe længst tilvenstre i billedet af „Houg- 231
fossen“. Allerede en samtidig norsk kritiker for- (1838)
tæller, at Dahl „tiltrak sig Alles Opmærksomhed og Beundring, især ved den sjeldne Sandhed, som herskede i hans Træer“, og det er sikkert, at de gir som en nøgle til hans kunst. Disse smaa trær, der staar saa frit i luften med landskabet bag sig, er ikke i nogen retning omtrentlige; man kan sammenligne dem med trær paa ældre og yngre landskaber, og man vil finde, at de er malet med en klarhed, en skarphed og et sikkert blik for formen, som søger sin lige i den norske kunst. Med rette er et udtryk som „iagttagelsens fylde“ benyttet om Dahl. Forresten er „Hougfossen“ som helhed et talende vidnesbyrd om hans sandhed og præcise skildring. Hans storhed gaar best og lettest op for en foran billedet af

Km. „Stugunøset paa Filefjeld“, der i saa meget er
232 D beslægtet med hans „Parti fra Trollhättan“.
(1853) Der er en vælde i dette lille billede som ikke i nogen anden skildring fra det norske fjeld. Gude har senere forsøgt at opnaa en lignende virkning ved mere romantiske midler, og en sammenligning med hans „Høifjeldsbillede“ i Kunstmuseet er ikke uden interesse; han opstabler tætte skymasser, lar luften være truende og mørk og opnaar at skabe en udpræget koloristisk stemning, men intet som kan sammenlignes med Dahls strengt objektive fremstilling. Dahl anvender ingen kunstgreb, og skildringen er hverken svulmende eller pompøs som senere hos Fearnley, ikke lunefuld, ikke gratiøs, men den holder med usvigelig sikkerhed fast ved naturens bygning og form. De egenskaber, som frembringer klassikere, er alle her tilstede, og det var dem, der skabte Dahl en plads, som spænder langt udover Norges kunsthistorie. Ved dem hører han Europas kunstudvikling til og tar plads i rækkerne blandt de store kunstnere, som i det svundne aarhundrede har gjenfødt den personlige virkelighedsskildring. Allerede samtiden betegner Dahls arbeider som en kunstnerisk fornyelse, og i den kulturkreds, der udgjøres af Norden og Tyskland, staar Dahl som den første og egentlige banebryder. Her naar den tyske malerkunst langtfra den betydning som Dahls. Det er muligens fra den, han faar de mildere sider, der kan udmærke hans billeder, men de store drag frigjøres under indtrykket af den norske natur, der knytter ham med stærke kunstneriske baand til hjemmet.

Dahls senere billeder virker undertiden — uden at det egentlig betyder nogen tilbagegang i malerisk finfølelse — for violette i farven, hvad han selv sikkert med rette tilskrev en overanstrengelse af synsnerven. Det violette tyske "Vinterlandskab 232
ved Elben" fortæller om disse siste aar. I tiden, (1853)
før han dør i Dresden 1857, indtar han en ensom stilling i Tysklands kunst. Nye, mere romantiske bevægelser var opstaat og stillede hans egen virkelighedskunst i skygge. Det var det samme forhold, som bidrog til, at de unge norske landskabsmalere ikke længere reiste til ham, men til det moderne akademi i Düsseldorf. — Dahl er muligens, hvad større arbeider angaar, bedre repræsenteret i Kjøbenhavnergalleriet end hos os. I Kobberstiksamlingen findes en række af hans tegninger. Ks.

Skjønt Dahl gjennem hele sit kunstnerliv levede udenlands; opretholdt han en livlig forbindelse med hjemmet. Han besøgte det i fem længere reiser, størsteparten af hans billeder behandler norske motiver, og han lagde selv stærk vægt paa at gi dem en norsk lokalfarve. Han levede stadig i brevveksling med en række fremtrædende nordmænd om det, som rørte sig herhjemme, og enhver nordbo var en velset gjæst i hans hus. Han har skrevet om sig selv, at han følte sig som en bedre patriot end mangen hjemmesiddende nordmand, og sikkert er det, at han i forholdet til Norge faar anledning til at udfolde nogle af de mest udprægede sider ved sin personlighed. Enhver, som kom i berøring med ham, har modtat lignende indtryk som dem, Lyder Sagen lidt for stilfærdig sammenfattede i „vor aandrige og liv-

fulde Dahl". Han var dryssende rig paa tanker og minder ikke sjelden om Wergeland; han havde de store kunstneres særmærke: ustanselig produktionstrang og utrættelig virkelyst; han var ildfuld og begeistret, men han var tillige udholdende. For dette overskud af livskraft fik han rigelig anvendelse, hvor det gjaldt de norske kunstforhold, som maatte skabes fra nyt af. Det er som bekjendt Dahl, der har fattet planen til oprettelse af et nationalgalleri, han har tat initiativet til grundlæggelse af kunstforeninger i Bergen (1838) og Trondhjem (1846), han udsteder et opraab til Haakonshallens restauration og udgir det første store kunsthistoriske værk fra Norges middelalder[1]. Det er utroligt, hvad han ved siden af sin omfattende kunstneriske virksomhed faar tid til. Han udvælger Nationalgalleriets første grundstamme og forsyner Bergens teater med et tæppe; han er paa vagt mod alt, som han tror kan skade Norges kunstforhold — mod düsseldorferne, som han paa sin fyndige maner kalder „de nyere kokette modemalere", og mod en forkjært restauration af Haakonshallen, som han med et lignende billede beder bevaret for „de mange kokette smaating" og „holdt simpelt og i masse, som karakteren af det gamle viser". Han efterlader et indtryk af at være en af de rige, ustanselig arbeidende hjerner.

[1] Denkmäler einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst Norwegens. Dresden 1836—37. Det er et smukt plancheværk uden ethvert diletantmæssigt præg. De fleste tegninger er
Schiertz udført af J. F. SCHIERTZ (1813—1887), en tyskfødt maler, der bosatte sig i Bergen, hvor han delvis virkede som arkitekt. En
Ks. del akvareller af ham kan sees i Kobberstiksamlingen.

En dansk reisende, som tilfældigvis besøgte Dahl i Dresden, har efterladt en kort beskrivelse af ham: „Den lille vevre Nordmand med det livlige Ansigt, de kloge Øine og det vildthængende, lange Haar tog imod mig i sin Arbeidsstue saa hjertelig og fidelt, som om vi vare gamle Bekiendte, — og i et Nu vare vi tryllede hjem i det kjære Norden[1]." Den danske gjæst blir til middag og fortæller, at Dahl tiltrods for sit lystige og overgivne lune havde „den slemme Feil at brumme uophørlig over Opvartningen, og han var i et evigt Skiænderi med sin 14-aarige Datter og Mamsellen — men de lode ham rolig brumme". Dahls hidsighed kunde forresten ofte gi sig morsomme udslag i hans mange kraftudtryk; han kalder sine uvenner i Bergen for „sildetønder" og karakteriserer Nebelongs Oscarshal betegnende som „Neps" — han havde sin egen eiendommelige ortografi —; et andet sted omtaler han det som „et sligt elendigt Konditortempel". Han var, hvor det gjaldt store summer, gavmild og velvillig, men kunde ofte knibe paa de smaa. Efter et vidtdrevent tiggeri udbryder han i godmodigt raseri: „Jeg bores overalt! Jeg er da ingen artesisk brønd!" Han var rastløs og nervøs. Han var af de mennesker, som lever et rigt liv — en stor og altid skabende natur.

[1] Det indtryk, man her faar af Dahls ydre, stemmer godt
med de portræter, som Kunstmuseet eier: det lille maleri, som 390
er udført af hans søn, den dygtige portræt- og dyremaler SIEG- (1848)
WALD DAHL (f. 1827), hvis virksomhed væsentlig tilhører Tysk-
land, portrætet af den danske maler F. L. Storch og Thor- 344
valdsens noble buste, hvoraf en marmorkopi, udført af billed- 8
hugger Jacobsen, tilbører museet.

Er Dahl streng og undertiden næsten tør i al sin kunstneriske rigdom, saa er hans store Fearnley elev og arvtager THOMAS FEARNLEY en af de bredeste og frieste malere, som Norge overhovedet har frembragt. Fearnley er født paa Fredrikshald 1802, men kom tidlig til Kristiania, hvor han til liden glæde for sig selv gik et par aar paa krigsskolen og forsøgte sig ved handelen. I 1821 faar han den berømmelige ørefig af sin principal, bryder overtvert og reiser efter nogen undervisning paa tegneskolen til akademiet i Kjøbenhavn. Opholdet her varede kun halvandet aar, men det er neppe helt tilfældigt, at det første billede han udstiller, var en kopi af Dahl. Som følge af en bestilling fra daværende kronprins Oscar drager han til Stockholm og opholder sig ved kunstakademiet her som elev af den bekjendte svenske landskabsmaler C. J. FAHL-
Fahlkrantz KRANTZ (1774—1861) lige til 1827. Fahlkrantz's arbeider, hvoraf museet eier et „Nordisk skov-
208 landskab“, repræsenterer en overgangskunst omtrent som Pauelsens og Lorentzens, kun betydeligere, og Fearnley, som aldrig havde vanskeligt for at ta farve af sine omgivelser, er i lange tider stærkt paavirket af ham. Han er selv en overgangskunstner, der gjennem stadig sikrere og mere bevidste naturstudier stræber mod det maal, som Dahl allerede havde naaet, til han træffer sammen med denne paa en studiereise i Norge sommeren 1826 og nytaarsdag 1829 blir hans elev i Dresden. Sygdom og usikkerhed havde sinket Fearnleys udvikling i mellemtiden, men nu kommer gjennembruddet hurtig og pludselig, og i løbet af de halvandet aar, samværet

varer, udvikler han sig til at bli Dahls jevnbyrdige og som ham en klar og mandig skildrer af den virkelige natur.

Og nu forløber hans korte liv lykkelig og let. Han faar hurtig afsætning af sine billeder, som er spredt i rige hjem Europa rundt. Han tar ophold i München, hvor hans kunst med et slaar igjennem, kunstneren selv blir en feteret gjæst i den fornemme verden og, hvad han selv satte ulige mere pris paa, en kjær og velset ven i byens store kunstnerkredse. Her kommer han i berøring med Rottmanns effektfulde kolorisme, og blændes, uden at den kan siges at sætte varige mærker i hans kunst. Derimod har den sikkert bidraget til at paaskynde den friere maleriske udvikling, som stemte med hele hans natur; og de indtryk, han medtar fra München, befæstes hurtig og sikkert ved det udprægede reiseliv, han i nogle aar kommer til at føre. Han besøger Italien og er kanske den eneste norske kunstner, som er blit afgjørende præget af dets solfyldte, lykkelige natur; han gjør studier i Schweiz og Tyrol; den franske malerkunsts tekniske overlegenhed og „Practic", som han selv udtrykker sig, gjør ham „confus og decourageret"; tilslut vinder han mange venner blandt Englands kunstnere, hvor imidlertid en mand som Turner kun gir ham stof til en aandfuld karrikatur. Det gir i det hele et udmærket bidrag til hans karakteristik, at det overalt er det store, rutinerede maleri, som vækker hans halvt naive beundring, og det hænder, at rutinen kan bli en fare for hans egen virksomhed. Forresten gir disse studieaar et stærkt indtryk af det kosmopolitiske ved

Fearnleys natur og kunst. Han vælger i langt høiere grad end Dahl sine motiver allesteds fra, og han var ikke lidet af en trækfuglnatur, der tidlig skabte sig et europæisk navn og havde en skare gode venner overalt. Han elskede at reise, for som han selv sagde, at „underholde mig med Kunsten og Kunstnerne fra alle Lande — og see den forskjellige Maade de opfatter Naturen paa, da Mennesket er alt for genegent til Ensidighed, som lettelig overgaar til Arrogance“. Saa hurtig som han havde arbeidet sig frem til Dahls side, udvikler han i reiseaarene den smidige kunstneriske bredde, der skiller ham fra den store lærer. Det er kanske ikke mindst gjennem paavirkning fra fransk og engelsk kunst, at han udvikler en komposition og en holdning i form og linje, som laa Dahl fjernt. Det er i vandreaarene han folder sig ud og blir det rige, lykkelige talent, for hvem alt gik let og ubevidst fra haanden.

I 1838 er Fearnley atter i Kristiania, hvor han nu lever i to aar og øieblikkelig optages i den Wergelandske kreds, — Wergeland selv siger om ham, at „han var en af vore“. Derpaa gifter han sig, flytter atter til München for at skabe sig sikrere og roligere kaar, faar en søn og lever et lykkeligt liv, da døden pludselig river ham væk i 1842. Saa brat ender en af de største og elskværdigste kunstnerbaner, vort land har kunnet opvise, og med rette er det sagt, at Fearnleys tidlige død kanske er det største tab, som den norske kunst har lidt. Ved hans bortgang faar den store, om end unge norske landskabstradition et uerstatteligt brud.

Fearnleys kunst er ikke overvættes talrigt, men
til gjengjæld udmærket godt repræsenteret i Kunst-
museet. Det nydelige, stilfærdige lille billede af
„Slindebjerken“ viser ham mere paavirket af 238 B
Friedrich, der ogsaa under dresdeneropholdet med-
delte ham stærke indtryk, end af Dahl; de store
landskaber „Labrofossen ved Kongsberg“ og 235 (1837)
„Grindelwaldgletscheren“ viser ham derimod 236 (1838)
som den kunstner, han for alle tider i det store og hele
blev under Dahls indflydelse. I sin livfulde biografi af
Fearnley kalder Wergeland det siste billede „rædsels-
fuldt“; saa stærkt virker det ikke længere paa en
efterslægt, for hvem det uundgaaelig er falmet, og
som desuden har større øvelse i at omgaaes den
vilde natur. Men den dag i dag er det sikkert et
af de mægtigste landskaber i den norske kunst. Det
er interessant at betragte den skisse til billedet, Km.
der ogsaa er i Kunstmuseets eie. Man ser, hvordan
det først og fremst har været farvevirkningen, lysets
og refleksernes spil i den store isbræ, kunstneren
har villet skildre. Det er ikke vanskeligt at forstaa,
hvordan Dahl kom til at kalde ham „Professoren i
Effectlandskabsmaleri“. Den svævende ørn i for-
grunden forstørrer billedet med fin, men udpræget
effekt. Men skjønt det kun var en spøgefuld be-
mærkning, hentyder den i virkeligheden til det cen-
trale i Fearnleys kunstnereiendommelighed og det,
som skilte ham fra Dahl selv: han var først og fremst
maler. Han er, hvad Dahl ikke var, en fin og
udpræget kolorist; han er hverken saa præcis eller
saa knap i sin form, skildringen er mindre objektiv,
lokalfarven mere kosmopolitisk og mindre sand, men

han har en festlig fart og munter storhed, som Dahl aldrig naade. Fearnley er realismens lyriker. Det er eiendommeligt, at han samtidig er en af Norges allerbetydeligste tegnere. Medens Dahls tegninger for en stor del kun var notater til brug for ham selv, er Fearnleys omhyggelige, store og detaljerede. Man gjenfinder de svingfulde linjer og de brede,
Ks. mægtige drag, der ogsaa gjør hans *tegninger* til en festlig kunst.

Som menneske var Fearnley af en ganske anden art end Dahl. Han havde intet af dennes mangesidige interesser og langtfra hans energi, men han var dyb, hjertensglad og en type paa elskværdig livsglæde. Han var en udpræget kunstnernatur paa en helt anden vis — forelsket i kunsten, i naturen, i vennerne og et muntert selskab. Det er til den siste egenskab Ole Bull har hentydet, naar han forærer ham sit billede med paaskriften: „Til Falstaff fra Ole Viol.“ Og det er det samme paa en anden og fyldigere maade Wergeland udtaler i sin biografi: „Ak, salig Thomas ved en Flaske Rhinskvin og et par gode Venner! Da var han ret i sit Es, da sprudlede han over af Munterhed, og den ene Anekdot, hvori han havde været Helten, fortrængte den anden. — Ja, ved et glas Rhinskvin var han i sit Es, men hvor var han det ikke, naar han med den korte Reisepibe i Munden, en liden naragtig Hue paa tre Haar og i sin fillede Malerfrak sad foran sit Staffeli!“

Kun Fearnley kan med fuld ret nævnes ved siden af Dahl. Det er imidlertid ikke sjelden, at ogsaa Baade, Calmeier og Frich kaldes hans elever, men skjønt

de modtar stærke indtryk af mesterens kunst, fjerner de sig — bortseet fra afstanden i evner — efterhvert saa langt fra den, at de ikke kan henføres til hans skole. KNUT BAADE er paa engang den be- Baade
tydeligste af dem, den som faar den mest afgjort realistiske kunstneropdragelse og den der alligevel som færdig kunstner staar romantiken nærmest. Han er født i Skjold præstegjeld ved Stavanger 1808 og faar sin første uddannelse i Kjøbenhavn under Eckersberg[1], reiser derpaa hjem, hvor han dels er syg, dels ernærer sig som portrætmaler i Kristiania, indtil han i 1835 blir Dahls elev i Dresden. Ti aar efter tar han fast bopæl i München, hvor han dør i 1879. Livet og kunsten havde ikke gaat synderlig glat for ham i ungdomsaarene, men i München slaar han endelig igjennem; hans billeder sælges og yndes, han optages i den kunstnerkreds, der samler sig om den ekstravagante og kunstinteresserede kong Ludvig af Bayern, og kongen blir ham velbevaagen livet igjennem. Den kunstner, Baade efterhvert var blit, smagte saa lidet af Dahl som vel muligt. Omtrent alt, hvad han maler, forestiller maaneskin, forrevne klipper og jagende skyer, og han foretager ofte reiser til Norge for at gjøre studier i nattens halvklare lys, der dækkede over hans skjødesløse formbehandling, men gav ham leilighed til at glimre som en effektfuld kolorist. Forøvrig er hans kunst ikke bundet

[1] Af C. W. ECKERSBERG, der, skjønt kanske mere nøgtern, Eckersberg
spiller en rolle i Danmark, der svarer til Dahls, eier Kunstmuseet: „Almisseuddeling ved et kloster“. Det er 201
imidlertid et svagt arbeide, som ikke gir noget virkeligt indtryk af hans grundlæggende kunst.

til bestemte steder; den er, som Dahl siger, „et Landskab i Almindelighed“ og virker ofte temmelig ensformig. Af Baades kunst er ikke meget kommet
240 (1870) til Norge. Kunstmuseet eier to karakteristiske maane-
241 skinslandskaber; — i et af dem, vraget med det
(1876) lykkelige navn „Fortuna“, gir Baades og tidens humor sig et lidet, betegnende udtryk.

Calmeier Mere glansløst forløb JACOB M. CALMEIERS liv. Han fødtes i Fredrikshald 1802, samme aar som sit bysbarn Fearnley, studerer ogsaa i nogen tid sammen med denne ved Stockholms kunstakademi og dør i Kristiania 1884. Hans kunst og hans liv gik begge lige ubemærket hen. Kunstmuseet eier alene hans
239 lille studie af en „Fos“, og han fortjener kun at mindes, fordi han tilhører vort hjemlige kunstliv. Han har efterladt sig et vakkert ungdomsportræt af Welhaven.

Frich Ogsaa JOACHIM FRICHS hele virksomhed foregaar i Norge. Han er født i Bergen 1810, studerede oprindelig teologi, men gav efter for sine kunstneriske længsler og uddannede sig først ved akademiet i Kjøbenhavn, derpaa sammen med Baade under Dahl i Dresden. I 1839 kom han tilbage til Bergen og bosatte sig tre aar efter for godt i Kristiania. Her
244 m.fl. døde han 1858. Landskaber i Kunstmuseet viser ham som en lys, idyllisk og lidt maniereret kunstner. Dahl har sagt ham en drøi og i al sin ubestemmelighed træffende sandhed, naar han i begyndelsen af femtiaarene skriver: „Frich gjorde sig overalt bred med sine Eggekagebilleder.“ Hans kunstnerliv faar et sympatisk skjær ved hans kjærlighed til kunsten og hjemmets smaa forhold, men det præges af noget

upersonligt, der let lar ham vandre med moden fra Dahl til düsseldorferne. Det var som en udpræget overgangskunstner, at den norske romantik fandt ham værdig til at deltage i udsmykningen af Oscarshal, hvor han har udført en række store landskaber i spisesalen.

Frich fører os atter tilbage til det naive og beskedne kunstliv i Kristiania. Her spillede han adskillig rolle, var lærer og direktør ved tegneskolen og i 1844 en af stifterne af „Foreningen til norske fortidsmindesmærkers bevaring“. I 1837 havde byen faat sin kunstforening efter indbydelse af „danomanernes“ lille boghandler Johan Dahl og daværende lektor Schweigaard. I indbydelsen fortæller Dahl, at et billede af Frich forgjæves havde været udhængt til salg i et af hans vinduer, hvad man selv efter vore tiders kristianiaforhold let vil tro, og foreningens øiemed skulde være gjennem kjøb og udstilling at lette de norske kunstneres kaar. Det gjør imidlertid et gruopvækkende smaabyagtigt indtryk, at disse indkjøb ofte foregik en bloc hos en kunsthandler i Hamburg. Kunstforeningen oprettede et fast galleri, der senere er gaat over til Kunstmuseet, og forestod i lange tider udstillingsforholdene i Kristiania. Den afholdt en permanent udstilling, som i de første snes aar kun var aaben et par timer hver søndag og efterhvert blev udvidet, til den i 1870 holdtes aaben i seks af ugens dage. Den arrangerede i en aarrække sine „markedsudstillinger“, hvor navnet alene er et minde fra den tid, Storgaden var Kristianias store gade, og hvor det faldt bekvemt at slænge

indom paa veien fra bod til bod. Den istandbragte desuden i aarenes løb flere skandinaviske udstillinger. Kunstforeningen er fra første færd et trofast tilhold for romantiken, og med den naar vi til düsseldorfferne i den norske kunst.

DÜSSELDORFERNE.

„Men just derved, at vi kun paa kortere Tid kan opholde os i Hjemmet, bliver Indtrykket saa meget friskere, og man optager, hvad man ser, med saa meget større Livlighed, da Indtrykket ved Vane ei er blevet sløvet."

Tidemand 1854.

I.

Det er ingen overdrivelse at betegne Dahls og Fearnleys gjennembrud som Wergelandstiden i Norges billedkunst. Deres naturopfatning er vakt og præget af den frihedsbevægelse, der vælder frem ogsaa gjennem Wergelands digtning, og begge eier de drag, som kjendetegner store, nye aander. De paafølgende aar blir i mere end én henseende Welhavenstiden i den norske kunst. Det store brud med klassicismen, som gjøres af Dahl og hans samtid, havde væsentlig havt indflydelse paa landskabskunsten. Figurfremstillingen hang endnu med altfor stærke baand ved den antike kunst; og da bevægelsen ogsaa paa dette omraade begynder at vokse i Tysklands kultur, var revolutionen og Rousseau glemt, Napoleon en saga blot, og restaurationen behersker Europas

politik og tankeliv. Mod denne baggrund maa bruddet med klassicismens menneskefremstilling sees.

Det er det lille Düsseldorf — dengang en by paa omtrent 30 tusen mennesker — som blir toneangivende for den nye retning i Tysklands kunst. Det var en fredelig by, som ligger, hvor Rhinlandskabet ikke længere er synderlig afvekslende og rigt, men fladt og lavt. Det var kun, fordi den eiede en imponerende malerisamling, der forresten under Napoleonskrigene blev overført til München for at udgjøre grundstammen i Pinakotheket, at den i det 18. aarhundrede som alle andre steder fik sit akademi. Og dette akademi havde ført en yderst beskeden tilværelse, indtil den energiske og strenge herre W. v. Schadow i 1826 overtog dets ledelse. Han medtog fra Berlin sine elever Hildebrandt, Lessing og Sohn. Ved deres og en øgende strøm af nye elevers hjælp skabte han den skole, der har faat navn af düsseldorferskolen og samtidig med romantiken i Frankrige, men noget før realismen i Belgien optog kampen med det gamle klassicerende figurmaleri. Over et tidsrum af mere end halvhundrede aar strækker skolen sig. Den gjorde det lille Düsseldorf, der nu væsentlig virker som et industricentrum, til en by, hvor alt tog farve og præg af kunstliv og kunstnere.

Schadow havde selv brudt med nazarenerne, som den typiske, paa engang religiøse og klassicistiske retning i Tysklands maleri er blit kaldt, og han overtog stillingen i Düsseldorf med det faste forsæt at føre kampen videre. Han var et udpræget administrativt talent, og det akademi, hvis ledelse

han overtog, var ungt og lidet, uden hverken historiske eller sociale forudsætninger. Det havde ikke udviklet sig i læ af nogen kongemæcen, men var med stærke interesser knyttet til det store publikum og den borgerlige kunstbevægelse, som fra slutten af tyveaarene lader den ene kunstforening efter den anden skyde op i Tysklands byer. Meget af düsseldorfernes kunstneriske jevnhed og skolens literære, anekdotiske præg faar sin forklaring heraf. Tilsammen gjorde disse forhold det muligt, at skolen for en stor del blev Schadows personlige værk.

Eftertiden regner med fuld ret düsseldorferne til romantiken, men for samtiden stillede forholdet sig anderledes. Skolen følte sig selv som naturalistisk, og det er umuligt at opfatte den rigtig, naar man ikke er opmærksom paa dette. Det laa allerede i oppositionen mod de gamle akademiske traditioner, at den maatte søge tilknytning i det virkelige liv, og den er blottet for det uklare og himmelstormende, som kjendetegner meget af den tyske romantiske literatur. Vi har her hjemmefra en udtalelse fra begyndelsen af firtiaarene, der har interesse, fordi den skriver sig fra Emil Tidemand, kunstnerens bror, en mand, som baade personlig og gjennem sine interesser stod düsseldorferne nær. „Akademiske Stillinger — —“ skriver han „— — dette Udtryk havde sin fulde Betydning for 50 Aar tilbage, under den kjære „Zopfperiodes“ Regimente. Nu kan herom kun være Tale ved enkelte stagnerede Akademier, hvis Lærere ei endnu have været at formaa til at aflægge Paryk og Pidsk. Düsseldorfs Akademi

maa ialfald frigjøres for Beskyldningen for at have nogen Afsmag af saa rent antikverede Begreber. Man gaar her ud fra den ligefremme Opfatning og Fremstilling af det Naturlige, og unge Kunstnere, der komme hid fra andre Akademier, maa høre nok for deres Indbarken i de gamle akademiske Principer." I bevidst modsætning til den gamle kunst, som søgte sine forbilleder i antik og renæssance, vendte düsseldorferne sig mod et energisk modelstudium. Det er „en Tilstaaelse, der kanske turde indjage .... en from Skræk", siger Tidemand ved samme anledning, da man jo „maaske af en og anden Kunstbog fra Zopftiden kunde have erfaret, at Modellen dræber Kunstnerens Begeistring og forstyrrer hans Ideal".

Til at begynde med tog skolen imidlertid stærkere farve af Schadows opposition mod klassicismen end af den levende natur. Den ældre tyske malerkunst havde i udpræget grad været et dybsindigt tankemaleri, og den nye maatte følgelig fortælle ganske jevnt og stilfærdigt. Den gamle kunst havde været udpræget plastisk; den havde exscelleret i vældige kartoner, der ofte til held for skolen ikke udførtes videre, eller overførtes raat og lidet malerisk, og den nye maatte først og fremst søge at dokumentere sig som malerkunst. „Maleren maa kunne male!" var Schadows slagord. Den gamle kunst havde været monumental, og den nye blev i udpræget grad et staffelimaleri. Det elegiske og det maleriske — det er disse egenskaber, som mere end lysten til virkelighedsskildring betegner den ældre slægt af düsseldorfere. Naar den heller ikke inden denne

begrænsning naade synderlig høit, har det sin grund i særlige forhold. Tyskerne har aldrig nogensinde staat høit i rent malerisk henseende i vort aarhundrede, og det vilde ikke være rimeligt, om det lille, jevne Düsseldorf trods den redeligste vilje fra kunstnernes side skulde danne nogen undtagelse. Det er bekjendt, hvordan det netop var paa dette punkt — mod de brune, saucede farver —, at den næste slægt i Norges malerkunst rettede sin afgjørende kritik. I det gamle slot, hvor akademiet havde sit sæde, var kunstnerlivet yderst gemytligt. Der havde samtlige kunstnere sine atelierer. Der havde i tidens løb en institution som de saakaldte mesteratelierer udviklet sig, hvor selv aldrende malere vedblev at arbeide hos sine lærere, og „den ene sad paa sin krak ved siden af den anden“. Under den ensartede støbning, som Schadow havde git sit værk, var tonen blit ganske kommunistisk; alt var fælles — ideer og emner; en ny praksis gik som en løbeild gjennem korridorerne; selv den kolorit, der fremfor alt skulde udmærke skolen, var et vedtaget fællesprodukt: — de tykke, oljeagtige billeder fik først en undermaling med brunt, saa overmaling og tilslut lasur med en fortyndet varm farve. Dette var, hvad samtiden yndede at betegne som venetiansk kolorit. Der herskede i det hele en skjøn enighed i arbeide og interesser, som en senere og mere individualistisk tid vanskelig kan forstaa, og som utvilsomt har bidraget stærkt til skolens jevne niveau. „Ingen tænkte paa at blive sin egen herre og mester, selv ikke da, naar han i teknisk henseende ikke havde mere at lære“, som en samtidig

kritiker fortæller[1]. Men for en retning, der fremfor alt vilde skabe noget nyt, maatte metoden bli ødelæggende. Den er i og for sig en levning netop fra en ældre akademisk arbeidsvis, der kan ha den største betydning for ethvert traditionelt stilarbeide — for alt, undtagen netop for naturalismen. Resultatet var, at bruddet med den gamle menneskeskildring for en stor del blev med de kunstneriske slagord. Den nye menneskeopfatning var neppe til at begynde med mindre konventionel end den, som den afløste; den eiede kun mindre af den gamles patos og stil, — den er i det store og hele kun en afblegning af og ikke et brud med de nyklassiske idealer, som Thorvaldsen havde gjenfødt for den germanske verden. Det er ham, som lever sit liv videre ogsaa i den ældre düsseldorferkunsts mennesker.

Der er imidlertid endnu et, som bidrager til at gi skolen dens stillestaaende karakter. Det er nævnt, hvor nøie den er knyttet til det borgerlige tyske kunstliv, og hvor megen glæde den end utvilsomt har hat heraf, har det sikkert ledet den stærkt ind paa at bli en ensidig illustrationskunst. Den behandler trolig samtidens „klassikere“ og lidet andet. Den skildrer Shakespeares „Kong Edwards sønner“, Uhlands „Sørgende kongepar“, Goethes „Leonorer“; og elegisk som den var begyndt, endte den i den lumre atelierluft, hvor den behandlede bøgerne og ikke livet, med at bli ganske stillestaaende. Under de ensartede forhold blev den let et bytte for tidens og den tyske borgers sentimentalitet, og endte

[1] Citeret efter Jens Thiis: Norske malere og billedhuggere.

tilslut med at blive trykkende bedrøvet; det er uden megen overdrivelse sagt, at den udelukkende skildrer grædende jøder og sørgende prinser. En kunst, der begyndte med at ville skabe en naturalistisk opposition mod klassicismen, var havnet i literaturen og den ganske jevne, dagligdagse, pyntelige kunstfærdighed. I Kunstmuseet er der kun et billede, som typisk tilhører de ældre düsseldorfere, og det er C. F. SOHNS (1805 Sohn
—67) „Tasso og de to Leonorer". Det er tilfældigvis ikke melankolsk, men det er ialfald i udpræget grad elegisk. Det er endvidere en fri illustration til et af Goethes skuespil. Sohn var i mange aar en af akademiets første støtter, en modemaler i Tyskland og fremforalt en elskværdig — altfor elskværdig — skildrer af skjønne kvinder. Han er som kunstner pletfri, elegant og fuld af blid stemning, men han kan samtidig være overfladisk i betænkelig grad. 175 (1849)

Det var en af de ældre düsseldorfere selv — og sikkert deres betydeligste mand, — C. F. LESSING Lessing
(1808—80), som først bragte uro i de stille vande. I overensstemmelse med romantikens interesse for middelalderens historie havde han malet sin bekjendte „Hussitenpredigt", der med et førte et dramatisk og stærkt element ind i det blide sværmeri og gav stødet til en hel række historiske billeder. Det er som en sund og betydelig skildrer af sit lands historie, at han har faat betydning for skolens udvikling; forsaavidt er hans nydelige lille „Landskab fra Rhinegnen" 176 (1859)
i Kunstmuseet ikke absolut betegnende. — Vi nærmer os samtidig revolutionsaaret 1848, og den gjæring, som gik forud, havde ogsaa grebet den yngre slægt

Hübner i Düsseldorf. C. W. HÜBNER (1814—79), der var en af dens alvorligste kunstnere, begynder i tendentiøse billeder at skildre de brede lags liv og kampe;
179 (1846) „Tyske udvandrere besøger før afreisen sine kjæres grav“, som tilhører Kunstmuseet, er et godt eksempel paa disse nye strømdrag i skolen, selv om det for en moderne iagttager kan virke udvisket og lidet interessant. Og midt under den voksende bevægelse havde humoristen Schrödter vovet at latterliggjøre hele den ældre retning gjennem sin sørgende garver, der bedrøvet betragter det bortflydende skind. Det er ikke overvældende aandfuldt, men viddet er udpræget tysk, og det er en kjendsgjerning, der i og for sig vidner tilstrækkelig om de lidt banale smaaborgerforhold, at det fik en vidtrækkende betydning. Den spænding, som havde bestaat mellem ældre og yngre, fik udbrud; det gamle kommunistiske kunstnerforhold fik sit knæk, og ateliererne begyndte at flytte ud i byen. Det er ikke for meget sagt, at hele düsseldorfernes videre udvikling bærer præg af, at omslaget for en stor del er tilveiebragt af en humorist. Havde alt tidligere skildret stille fred, saa kom mesteparten af det nye til at behandle gemytlige anekdoter. Det forhold til et publikum, der først og fremst holdt sig til emnerne, som havde truet med at gaa istykker, blev paa den lykkeligste maade bevaret.

Der er endnu en omstændighed, som mere end noget virker bestemmende paa de yngre düsseldorfere. Romantiken var ved dette tidspunkt over hele Europa naaet til sin interesse for folkelivet. Den var i Tyskland fremfor alt skabt af brødrene Grimm; den fik,

som enhver nordmand ved, en grundlæggende betydning for vort lands kulturudvikling, og den gav düsseldorferne akkurat det stof, som deres gjenopvakte naturalisme trængte. Vi befinder os endnu for en stor del i folkedragternes tidsalder; jernbaner og moderne økonomi havde endnu ikke berøvet landbefolkningen sit umiddelbare maleriske præg; den stod for de byfødte kunstnere som det stykke virkelighed, der best maatte egne sig til at gjengives i farverig fremstilling, og fra det lille Düsseldorf gik en stadig strøm af unge kunstnere til Holland og Østersjøens kyster for at skildre fiskernes liv. For os, som er fortrolig med den kunst, som blev resultatet, kan det synes underligt, at den selv saa energisk proklamerede sig som naturalisme. Den der betragter
den „Husandagt i en sjømandsstue", som Kunst- 177 (1849)
museet eier af RUDOLF JORDAN (1810—87), periodens Jordan
betydeligste og egentlig banebrydende folkelivsskildrer, vil let finde skildringen for lavet og bevidst
forsødet; og EDVARD GESELSCHAPS (1814—78) „Jule- Geselschap 178
morgen", der skriver sig fra en af skolens mest (1855)
populære barneskildrere og karakteriserer sin ophavsmand udmærket, er elskværdigt, men neppe overbevisende ægte[1].

Det kan overhovedet vanskelig negtes, at den

[1] Af düsseldorferen KASPAR SCHEUREN (1810—55) eier Scheuren
Kobberstiksamlingen i akvarel titelbladet til udgaven af Tidemands „Norske Folkelivsbilleder". Disse kunstfærdig kompo- Ks.
nerede titelblade, udstyret med hvad samtiden kaldte „arabesker" og en rigdom af smaa elskværdige figurer, skabte ham et stort ry og har betydelig interesse som vidnesbyrd om dekorativ kunst ved midten af aarhundredet. Den var saa sirlig og pyntelig som alt andet.

folkelivsskildring, som düsseldorferne skabte, var folkelig i liden grad. Selve emnerne er af den lette slags, der kan være nærliggende at ty til overfor et liv, som tilsyneladende er saa fattigt paa dramatiske hændelser, men ikke kaster noget dybere glimt i dette. Det tunge, djærve og grove, som til alle tider har været folkelige egenskaber, har düsseldorfernes operettebønder ikke meget af, og kun altfor ofte gir det berømte modelstudium indtryk af at ha afgit det meste stof. Sødladen, pen og pyntelig er skildringen mere slig, som tiden ønskede at se den, end som folkelivet virkelig var. Hvor ufuldkommen den er, fremgaar best, naar man sammenligner den med den folkelivsskildring, som faa aar senere skabes af Millet i Frankrige. Düsseldorfernes fortjeneste maa søges deri, at deres kunst siden hollændernes langt friskere og sandere skildringer i det 17. aarhundrede er det første forsøg, som gjøres paa at male folket i dets jevne, daglige liv.

I mange retninger betegner den yngre slægts udvikling kun et emneskifte. Det maleriske gjennemgaar ingen fornyelse, og meget af den gamle sentimentalitet føres med til de nye emner; men der er alligevel en afgjort fremgang i direkte, naturlig menneskeskildring. Havde den ældre slægt undertiden glemt sine naturalistiske slagord, saa fremholdt den yngre dem baade sent og tidlig. „Der fandtes dengang“, skriver Gude, „hvad nutidens genremaler neppe vilde tro, en lidenskabelig bevægelse for at komme væk fra det conventionelle.“ Og med hele den stærkt konventionelle menneskefremstilling, der levede som en arv efter Thorvaldsen, lykkedes det

de yngre düsseldorfere tildels at faa bugt. Der er et afgjort fremskridt i realisme fra Sohn til Jordan, men udover ham naar skolen ikke. Den repræsenterer det første skridt af en stor udvikling, som har gjennemløbet mesteparten af det nittende aarhundrede, og først har naaet sit høidepunkt i vore dage. Heri ligger dens historiske berettigelse, men ogsaa dens kunstneriske begrænsning. Den indtager i kunstnerisk henseende en middelvei, som ikke er af det gode: mellem den stilfulde, bevidste gamle kunst, som den søgte væk fra, og den fuldt gjennemførte virkelighedsskildring, den vilde være, men ikke var. Det er derfor, den kan virke famlende og halv. Den er et barn af restaurationstiden, som det store gjennembrud i landskabsmaleriet tilhører revolutionens efterdønninger. Den vilde være realisme og vil til alle tider ha den skjæbne at bli kaldt romantik. Som den er, har den imidlertid den største interesse for vor egen kunsthistorie. De norske malere ved aarhundredets midte er næsten alle uddannede ved akademiet i Düsseldorf, og de ideer, der fik udtryk hos dettes yngre slægt, er de samme, som møder os i vor egen kunst.

II.

Den yngre kreds af düsseldorfere stod endnu midt i sin udvikling og var fremdeles elever ved akademiet, da ADOLPH TIDEMAND høsten 1837 ankom Tidemand
til byen, hvor han efterhvert blev revet med af deres ideer, var med at grundlægge deres folkelivsbillede

i færdig form og endte med at bli en af deres dybeste og betydeligste kunstnere. Tidemand er født i Mandal 1814 og voksede op under lykkelige forhold. Som alle store kunstnere tegnede han i barndomsaarene sent og tidlig, indtil en af den tids omreisende portrætmalere, Johan Dishinger, raadede forældrene til at la ham bli kunstner, og han i 1832 sendtes afsted paa en jagt til akademiet i Kjøbenhavn. Det var Tidemands tanke at bli historiemaler, og han søgte derfor undervisning hos den gamle J. L. Lund, der havde skabt sig en position ved sine historiske billeder i Davids stil. Han var imidlertid ingen fremragende lærer og har heller ikke øvet nogen værdifuld indflydelse paa sin norske elev. Med Eckersberg synes Tidemand ikke at være kommet i nærmere berøring, og han medtager intet afgjørende indtryk af den unge danske kunst, da han i 1837 bryder op fra Kjøbenhavn. Han søgte et sted, hvor han bedre kunde fuldende sin uddannelse, og mente at finde det ved Düsseldorfs akademi. Det spørgsmaal har undertiden været reist, om vor kunstudvikling ikke havde været en anden og bedre, hvis Tidemand var fortsat at gaa i lære hos Danmarks malerkunst, som netop under Eckersbergs indflydelse bygger et sundt og enkelt grundlag for kommende tider. Men den danske kunsts styrke ligger kanske ikke saa meget i dens retning og art, som deri, at den har kunnet udvikle sig ensartet og sikkert paa hjemlig grund. Fra dette var vor egen foreløbig afstængt; og hvorom alt er, — det unge Düsseldorf havde faat et ry, som Tidemand ikke kunde modstaa. Skjønt han naade byen, medens folkelivssværmeriet befandt

sig i stærk vækst, var det fremdeles hans tanke at bli historiemaler, og det er væsentlig under veiledning af Hildebrandt, en lidt ældre düsseldorfer i lessingsk stil, at han de tre følgende aar gjennemgik akademiet. Hildebrandt, som ikke er repræsenteret i Kunstmuseet, var en dygtig, lidt teatralsk kunstner, af hvem Tidemand ikke er ganske upaavirket. Meget i hans ældre kolorit minder om læreren, og det er fra denne, han modtog smagen for at sammenstille gamle og ganske unge figurer — et træk, som ofte vil gjenfindes i hans kunst.

Efter den sædvanlige italiensreise flytter Tidemand i 1842 til Kristiania, hvor det er hans agt at slaa sig ned indtil videre. Han gjør imidlertid hurtig den erfaring, at forholdene endnu var for smaa, han indvikles i altertavlestriden, føler sig temmelig alene og vælger efter tre aars forløb at reise ud igjen. Men de aar, han tilbragte hjemme, fik en afgjørende betydning for hans kunst. Det var i dem, at den store vending i romantiken, som betegnes ved interessen for folkelivet, ogsaa begyndte at føles stærkt hos os; i dem udsender Asbjørnsen og Moe sine folkeeventyr; Fayes sagn og Moes og Lindemans første visesamling er tidligere udkommet, huldreeventyrene, som delvis havde været offentliggjort i den „Constitutionelle“, kommer i 1845, Ole Bull staar paa sin høide, og Welhaven er stærkt optaget af sine nationale romancer. Hele den dannede almenheds opmærksomhed er vendt mod Norges bondeliv, der ved at skildres i, hvad Welhaven kaldte en „forklaret“ form, skulde gi den norske kunst sin egentlige opgave. Tidemand havde medtaget ganske

tilsvarende indtryk fra Düsseldorf, og det var, som han selv skrev, hans „Hensigt under Opholdet her at benytte Leiligheden til nærmere at lære Norges Folkeliv og Historie at kjende“. Han blev stærkt grebet af de nye tanker, og intet er mere betegnende, end at „Eventyrfortællersken“ var det første billede, han malte paa hjemlig grund. De nationale ideer maatte endnu vinde i styrke ved de sommerreiser, han foretog i Norges dale. Paa dem opdager han det første aar røgstuen, det andet stavkirken — to ting, som han har vidst at gi en udstrakt malerisk anvendelse, og da han i 1845 atter slaar sig ned i Düsseldorf, er det med den klare bevidsthed, at han har sagt historiemaleriet farvel. Han vil samle al sin kraft, ikke om en folkelivsskildring i sin almindelighed, men om skildringen af den norske bonde. Og her lever han stille og rolig resten af sit liv og foretar kun kortere reiser, der omtrent hver sommer førte ham hjem til studiefelter i Norge. Paa en af disse døde han i Kristiania 1875 og ligger begravet paa Oslo kirkegaard.

Den udvikling fra historiemaleri til folkelivsskildring, som paa kort tid foregaar i Tidemands kunst, svarer ganske til hovedtrækkene i romantikens egen udvikling. Det er den samme bevægelse, som delvis kan følges i vor literatur fra Maurits Hansen til Welhaven, i Danmarks fra Oehlenschläger til Blicher og i düsseldorfernes maleri fra Lessing til Jordan. Skjønt det var fra norsk kulturliv, Tidemand modtog de indtryk, som ligger til grund for hans folkelivsskildring, var det nødvendigvis kunsten i Düsseldorf, som maatte laane den sin ramme og

sit præg. Det er Tidemands lange virksomhed udenfor Norges grænser, som tildels kan forklare hans kunstneriske begrænsning. Det har neppe været til hans held, at düsseldorferne lagde saa stærk vægt paa modelstudiet; — hans norske bønder er paa de store billeder udført efter tyske modeller, selv om han rigtignok har havt et værdifuldt supplement i sine mange udmærkede og omhyggelige skisser. Man behøver kun at kjende studien til midtfiguren paa „Haugianerne“ og billedet selv, Km. som begge findes i Kunstmuseet, for at se forskjellen mellem hans første- og andenhaands betragtning. Tidemand selv har, nærmest for at forsvare sig mod, at han ikke bodde hjemme, skrevet de ord, som er anført over dette afsnit: om betydningen af de korte ophold i Norge, der skulde gjøre indtrykkene saa meget stærkere og friskere. Men sikkert er det, at han derved løb den fare at se paa sit eget folk som en fremmed. Den der første gang kommer til et land, ser til en begyndelse kun racepræget, og lignende, skjønt selvfølgelig mindre udprægede har de indtryk været, som Tidemand modtog af den norske bonde. Det er paafaldende, at han mere skildrer typer end individer. Det er ikke nye mennesker, men de samme staaende figurer — den unge skjægløse mand, den langhaarede olding, jenten med fletten — og visse bestemte, forenklede racetræk, som stadig kommer igjen. Det er i det hele muligt, at Tidemand i kunstnerisk henseende vilde staat sig paa at skildre det mindre eiendommelige folkeliv, han stadig havde for øie rundt Düsseldorf; men den som betænker, hvilken indsats han har git i norsk kulturudvikling

netop ved at male vort eget liv, kan neppe beklage sig over, at han blev den han blev.

Det meste af, hvad der for en mere virkelighedstro og nøgtern tid kan virke fjernt i Tidemands norske bondeskildringer, skyldes imidlertid romantiken. Han ser paa bønderne med de samme øine som Bjørnson, da han skrev sine første bondefortællinger, og det er ikke for intet, digteren har sagt, at „uden Adolph Tidemands hjælp skrev jeg ikke Synnøve Solbakken". Han idealiserer dem mildt, tænker sig dem helst til fest eller i stille idyl og maler dem, ikke netop som de var, men som romantiken vilde, at de skulde være. Man betragte blot den serie, hvori han paa Oscarshal har skildret, hvad han ansaa for typisk i den norske bondes liv! Dette er hans begrænsning, og den var for hans egen tid kun en dyd mere; for enhver historisk betragtning kan den heller ikke være nogen afgjørende feil. Men med denne indskrænkning er hans virkelighedsskildring saa sikker som nogen. Det er betegnende, at de studier, han optog af huse, møbler, redskaber og dragter, ikke alene har kunstnerisk, men ogsaa en betydelig kulturhistorisk værdi. Her maa det heller ikke glemmes, at Tidemand, hvis norske billeder omtrent udelukkende blev omfattet med en slags etnografisk interesse af hans tyske kjøbere, havde den stærkeste fristelse til at ledes væk fra en sund og ærlig skildring. Negtes kan det heller ikke, at hans virksomhed er ujevn og undertiden bærer præg af masseproduktion.

Der er en utvilsom vækst i Tidemands skildring af det norske folk. Det er under umiddelbar ind-

flydelse af den almindelige düsseldorfske maner, at hans folkelivsbilleder i begyndelsen har et overveiende humoristisk præg. Den gemytlige fremstilling af en „Gudstjeneste i en landskirke“, som Kunst- 248 e
museet eier, den „Lørdagskvæld i en hardangersk (1845)
røgstue“, som hænger paa slottet i Kristiania, og „Katekisationen“, som findes sammesteds og kanske væsentlig har faat sit berømmelige navn gjennem Asbjørnsens ypperlige tekst — det er altsammen billeder, der er udført i firtiaarene, endnu før Tidemand helt var modnet som kunstner. Men henimod femtierne, da han naar sin kunstneriske høide, tar opgaverne en alvorligere og dybere form. Det er tilstrækkeligt at sammenligne hans „Ensomme 246
gamle“ i Kunstmuseet med Jordans billede samme- (1849)
steds over et lignende motiv for at se, hvor fjernt han er kommet fra det overfladisk-anekdotiske i düsseldorfernes kunst. Og „Haugianerne“, det 247
store arbeide, som blev Tidemands mesterprøve og (1852, første eksemplar
skabte hans lykke, men som i Kunstmuseet kun malet 1848)
findes i et eksemplar, der er undermalet af svensken Bengt Nordenberg, viser ikke alene, hvilken alvorlig, men hvilken stilfærdig, mild og elskelig kunstner han er. Det tunge og arbeidsslidte, som udmærker det store folk, naade han saalidt som sin tyske samtid aldrig ned til, men det stille, betænksomme og milde, vi kanske med nogen overdrivelse ynder at fremstille som vore beste eiendommeligheder, passede helt til hans eget naturel. Det er det, som fremfor alt gir hans mennesker en udpræget nationalfarve. Det er ogsaa det milde alvor, der gir ham direkte betydning for den tyske kunstudvikling. Han

karakteriseres af en tysk kunsthistoriker som den beste og gedigneste blandt düsseldorferne, og han bidrager til at løfte dem op mod et plan, hvor opgaverne er større og værdigere end det evige tyske witzenmageri. Man kan se senere billeder af Jordan, der er kjendelig paavirket af Tidemand. Ogsaa i malerisk henseende blir disse aar kunstnerens beste. Gjennem indtryk af det moderne, flotte belgiske maleri faar hans kunst en kraft og bredde, som den hidtil havde savnet; til noget høit standpunkt i rent malerisk henseende naar dog Tidemand aldrig.

Det voldsomme og bevægede skulde synes at
Km. ligge ham fjernt, og det billede af Bjørnejægeren, der kommer saaret hjem, som tilhører Kunstmuseet, er ikke mindre idyllisk end hans lyse og fredelige skildringer. Ikke destomindre kom det dramatiske til at spille en udpræget rolle i hans senere aar, hvor det undertiden gav hans arbeider en hidtil ukjendt flugt og fart. Det er utvilsomt den mægtige vending, romantiken tog gjennem Bjørnsons og Ibsens dramaer, som har tilskyndet Tidemand hertil. Det er bekjendt, at Bjørnson gjorde et stærkt personligt indtryk paa ham; han illustrerer netop i denne tid hans „Brudeslaatten“, og han skaber efter aarelange studier den „Tvekamp i et bondebryllup“ (1863), der kanske blev hans livs mægtigste arbeide. Billedet, som findes i engelsk privateie, bygger paa Jørgen Moes „Fanitullen“ og dybt indgroede nationale sagn og kan sees gjengivet i kunstnerens „Udvalgte Værker“ [1]. Omtrent samtidig maler han „Fanatikerne“, der støtter sig paa virkelige begivenheder,

[1] Udg. af Chr. Tønsberg. Kra. 1877—79.

som modstykke til „Haugianerne“; han søger og
det lykkes ham at gi det norske bondeliv noget af
den vilde sagastemning, der harmonerer saa lidet
med den ældre romantik. Af hele denne periode i
Tidemands kunst kan Kunstmuseet alene gi et ind-
tryk ved kartonerne af „Tvekampen“ og „Fana- Ks.
tikerne“. I sine senere aar vendte han, som mange
gamle mænd, tilbage til ungdomsindtrykkene og gjen-
optager for en del historiemaleriet. Hans sidste,
ufuldendte arbeide, hvortil kartonen findes i Kobber- Ks.
stiksamlingen, skulde saaledes behandle Kristianias
grundlæggelse. Ogsaa religiøse billeder har Tide-
mand malet i disse siste aar. Det nydelige og
stilfærdige „Sognebud“, der forresten er af 248
noget ældre datum, hænger i Kunstmuseet som (1860)
et vidnesbyrd om hans religiøse natur; det er ogsaa
fra hans haand, at altertavlen i Trefoldigheds kirke
skriver sig.

Tidemand minder i meget om en anden norsk kunstner, der af andre retninger og lykkeligere forhold hjemme bragtes nærmere sit eget folk — om Werenskiold. Den ene er vistnok romantiker og den anden realist, den ene var produktiv til overflod, den anden frembringer ikke meget, men hos begge har det samme milde blik paa menneskene skabt et beslægtet resultat. Ogsaa det skarpt gjennemtænkte ved deres arbeider er fælles for begge. Tidemand er, naar Munchs og Flintoes halvt diletantiske forsøg undtages, Norges første figurmaler i det nittende aarhundrede, og han har til dato vel faat ligemænd, men ingen overmand. Det er utvilsomt, at han blev overvurderet af samtiden; men naar man ser hen til hans arbeiders

mængde, til hans store, helstøbte og rige livsværk, staar han endnu uovertruffet. Han var en stor kunstner, hvem andre forhold muligens kunde gjort større. Hans kunst er et værdigt og alligevel lidt vemodigt minde om en fædrelandskjærlighed, som kan være stærk ogsaa udenfor Norges grænser.

Som Tidemand var som kunstner, saadan var han ogsaa som menneske — mild og stille, næsten nærtagende. Den ublide modtagelse, som bondelivsserien til Oscarshal fik paa et enkelt hold, afholdt ham fra at udstille hjemme paa mange aar. Alligevel synes han ikke at ha næret falske forestillinger om sin kunsts natur, og det er interessant at læse, hvad han allerede som ung skriver om sine samtidige, altfor høitflyvende kolleger i München: „Det var et Overmod og en Overlegenhed og en Skvaldroneren med høittravende Floskler og lærde filosofiske Talemaader, som jeg syntes passede kun lidt til min enkle Opfatning af Kunstens Væsen.“ Han var arbeidsom og pligtopfyldende. Han forfærdes i sin ungdom over de unge urolige kunstnere paa atelieret i Düsseldorf, men glæder sig over „at det snart blev bedre, da der var flere alvorlige, stræbende Mennesker iblandt“. Han sidder som ældre mand og tænker paa sit barndomshjem, der „var et ret velsignet, lykkeligt Hjem, som nu, da jeg søger i Tankerne at tilbageholde det, fylder mig med en barnlig, skjønt vemodig Glæde“. Og han sidder som gammel og skriver, at „naar de ældre Dage komme, komme ogsaa Vanskelighederne ved vor Udlændighed“. Han voksede aldrig helt fast i Tyskland, som eier hans fleste billeder, og afslog et professorat ved akademiet

i Düsseldorf. Tabet af hans eneste søn bryder ham sammen og paaskynder hans død.

Med det navn, som Tidemand og gjennem ham düsseldorferskolen hurtig vinder i vore smaa forhold, er det forbi med de unge norske kunstneres læretid i Kjøbenhavn og Dresden. Det er til Düsseldorf, reisen gaar, og den første, der gjør den, er den mand, som for alle tider vil ha en plads ved Tidemands side i Norges kunsthistorie: HANS GUDE. Gude
Gude er født i Kristiania 1825, og hans opvækst fører os endnu engang tilbage til vort kunstlivs spirende begyndelse. Det er tegneskolen i sin spæde barndom, som har git ham den første undervisning, Flintoes prospekter gav ham de første kunstneriske indtryk af norsk natur, og Welhaven, det store kunstens lys og dens tyran, som havde det afgjørende ord ved alle æstetiske anliggender i datidens Kristiania, har direkte grebet ind i hans liv. Det er ham, som først fik øie paa guttens evner og veltalende bevægede forældrene til at la ham bli kunstner istedetfor student, hvad der dengang var et større og voveligere skridt, end det nu er. Bare seksten aar gammel sendtes Gude til Düsseldorf, hvor han ankom sommeren 1841 — kort efter at Tidemand havde forladt byen. Ogsaa Gudes tanke var egentlig at bli historiemaler, men rent tilfældig fik han fra først af at gjøre med en af akademiets landskabsmalere, og, ung og ubefæstet, gik han øieblikkelig i lære hos dem. Han har neppe nogensinde angret det.

Medens düsseldorfernes figurmaleri allerede dengang var afgjort og ensartet romantisk, brødes flere strømme i deres landskabskunst. Der fandtes

Schirmer i J. W. SCHIRMER (1807—63) endnu en fremragende og klar repræsentant for den gamle stilistiske natur- Ks. skildring; en række enkle og vakre *akvareller* og *raderinger* i Kobberstiksamlingen gir anledning til at stifte bekjendtskab med hans kunst. Der fandtes Achenbach desuden i ANDREAS ACHENBACH (f. 1815) hovedmanden for en anden retning, som var fremgaat af den nyere realisme, men tildels under indflydelse af Lessing havde udviklet sig til at lægge stærk vægt 180 paa malerisk virkning og varm kolorit. Achenbachs (1850) 181 to *landskaber* i Kunstmuseet er netop vidnesbyrd (1855) om en slig fyldig og næsten fed malerisk skildring. Achenbach Hans bror, OSWALD ACHENBACH (f. 1827) tilhører 183 (1853) samme retning, og hans *italienske landskab* vil ogsaa vise *ham* som en bevidst, om end mindre udpræget kolorist. Midt imellem disse strømninger Leu staar A. W. LEU (1819—97), der, skjønt han lægger mere vægt paa at være maler, ikke har optat ganske lidet af Schirmers stilistiske maner. Han er i og for sig ingen betydelig kunstner, men han nævnes her, fordi han gjennem sine norske landskaber — 182 (1849) Kunstmuseet eier en *norsk fos* — ikke har været uden indflydelse paa de norske düsseldorferes behandling af sit lands natur. Under sit ophold ved akademiet sluttede Gude sig nærmest til Achenbach, hvis realisme, selv om den ikke var saa ligefrem og ukunstlet, som Gudes senere blev, maatte ligge hans jevne sind nærmest; men han stod samtidig ikke i noget modsætningsforhold til Schirmer, der var hans egentlige lærer, og har sikkert hat nytte af dennes skarpe betoning af tegning og form. Selv ansaa han sig som elev af begge.

Til at begynde med var Gude stærkt præget af sine omgivelser. Lige til hans anden udenlandsreise efter opholdet hjemme i 1848 maler han i udpræget grad, som hans jevnaldrende i Düsseldorf dengang gjorde. Det lille „Motiv fra Nordmarken“, som 263
hænger i Kunstmuseet, er udført, lige før han reiste (1849)
ud; det er kulisseagtigt og romantisk, mere effektfuldt end egentlig ægte — alt i alt ægte düsseldorfisk. Hertil kom saa det dobbeltforhold, hvori Gude stod til to helt forskjellige lærere. Medens den mand, hos hvem han direkte gik i skole, var klar og klassisk, var den, som havde en stor del af hans sympati, ikke alene en udpræget kolorist, men en ivrig forkynder af realismen. Ud fra disse indtryk og fra ganske tilsvarende, som han modtog af romantiken hjemme, kom Gude til at anse høifjeldet som det centrale i den norske natur og dermed i hans egen kunst. Alene der kunde han anvende de store komponerede linjer, sky al den vegetationens frodighed, der virker saa tilfældig i naturen, og samtidig være realist efter Achenbachs og hans eget sind. Naar han i de første aar næsten udelukkende maler høifjeldsbilleder, skyldes det for en stor del, at han endnu ikke er blit en helt selvstændig og moden kunstner. Som det største og interessanteste eksempel paa dette ungdomstrin med sine sammensatte indtryk eier Kunstmuseet „Brudefærden i Har- Km.
danger“, hvor Gude malte landskabet. (1848)

Det er, fra Gude atter kommer ud igjen, at hans udvikling som moden kunstner begynder. Den kan i store træk betegnes som en udvikling fra mørkere til lysere farver og i sammenhæng hermed

fra en mere bevidst kunstnerisk til en mere og mere realistisk naturfremstilling. Den tilbøilighed til varme farver, som altid havde udmærket düsseldorferskolen, fik i femtiaarene øget styrke gjennem interessen for det moderne belgiske genremaleri, der gjorde sin runde gjennem Europa. Over indtryk af Rembrandt og de gamle hollandske mestere havde det skabt sig en udpræget kunstnerisk og bevidst palet; og det er netop „Rembrandttonen“, som betegner Gude i hans manddoms tid. De arbeider, han udfører, før han forlader Düsseldorf, er sikkert hans beste. For moderne øine kan de undertiden virke mørke, men de er malet med en mandig og storladen kunst som aldrig hverken før eller siden. Med den interesse for rigere virkninger, de skaber, flytter Gudes emner fra det nøgne høifjeld til de frodige dalstrøg, og han blir i denne tid østlandsnaturens ypperlige skildrer. I sin enkleste og beste form kan hans kunst studeres i de mange
Km. skisser, Kunstmuseet eier, men ogsaa hans „Høi-
259 (1857) fjeldsbillede“ er, om end ikke absolut typisk, et
rigt og stemningsfuldt arbeide fra hans beste tid.
258 (1860) „Hvile ved bækken“ virker forholdsvis lyst,
men ogsaa det er ved sin sommerlige rigdom og sin modne, fyldige skjønhed udmærket egnet til at gi et indtryk af Gudes frodigste maleriske periode.

I 1862 forlader Gude Düsseldorf og reiser til Wales, og dermed indtræder en ny vending i hans
263 kunst. Museets lille nydelige „Landskab fra
(1863) Wales“ er malet kort efter ankomsten, men virker
allerede lysere og friskere. Under samlivet med den engelske natur kommer Gude mere og mere

væk fra den bevidste komposition paa atelieret, der er saa karakteristisk for det ældre landskabsmaleri. Han blir friluftsmaler, om end mindre udpræget end naturalismen kjender dem; hans arbeider blir lysere, og fra at være kolorist blir han den jevne, ligefremme virkelighedsskildrer, han vedblev at være for resten af sit liv. Han var en af de første, der interesserede sig for fotografiet som kunstnerisk hjælpemiddel, og han underkaster belysningen et grundigt, næsten videnskabeligt studium. „Ind- 261
seilingen til Kristiania“ er blandt andet netop (1874)
en udmærket skildring af solskinnets spil paa bølgerne. Det er muligt, at denne siste menneskealder af den gamle mesters liv best viser hans kunstneriske sundhed og evne til at følge med tiden, men den er alligevel ikke hans beste. Medens „Indseilingen“ endnu er rig og malerisk, kan hans lyse kunst ofte virke udvandet og tynd. Kun paa et omraade smelter opfatning og udførelse sammen til en fuldendt virkning: i hans akvareller. I dem gaar det klare og Ks.
linjerene ved hans kunst lettest op for en. Han forlægger i de senere aar helst virksomheden til skjærgaarden og det aabne, lysende hav.

Gude var en lykkelig og let arbeidende kunstner, en sund og ligevægtig aand, der har gjennemgaat den lange udvikling fra romantik til friluftsmaleri uden at bli hængende i nogen yderlighed. Det er denne mangesidighed, som alene kan gi nutiden indtryk af, at han ikke var saa lidet af en eksperimentator. Forsaavidt gjør han ikke det helstøbte indtryk som Tidemand. Men ogsaa Gude blev trods alt sin ungdom tro; hans teknik bevarede

femtiaarenes sirlighed til det siste, og han vedblev sit liv igjennem at betragte naturen saa mildt og idyllisk som romantikens mennesker helst sværmede for at se den; han er i al sin virkelighedsskildring en idealist fra ældre tider. Han har ikke Dahls og Fearnleys store drag, men han er i Norges kunst typen paa det vise maadehold. Han er kanske den norske kunstner, som hidtil i udland og indland har vundet det største navn, hvad der ikke er vanskeligt at forstaa: hans kunst er af en art, der ikke skræmmer nogen bort. Det yndigste i Norges malerkunst vil bære Hans Gudes navn.

I livets forhold var skjæbnen Gude gunstig. Han var en personlighed, der med al beskedenhed havde let for at gjøre sig gjældende. Da han for anden gang kommer til Düsseldorf, varer det kun kort, før han — i 1852 — er knyttet som professor til akademiet. Efter opholdet i Wales kaldes han som professor til Karlsruhe, og derfra gaar reisen efter gjentagne kaldelser atter til et professorat i Berlin. Her døde han, et par aar efter at ha tat sin afsked ved akademiet, i 1903. Ogsaa hans kunst har noget af det kosmopolitiske, der henter sine emner fra mange lande. Gude var som sit eget maleri alsidig og elskværdig, sund og ligefrem — i liv som i kunst typen paa en god østlænding.

Gude 355 (1889) Hans portræt, malet af sønnen NILS GUDE findes i Kunstmuseet.

III.

Tidemand og Gude indtar en tvillingstilling i Norges malerkunst, som rent udvortes svarer til Dahls og Fearnleys, men langt overgaar den, hvad direkte indflydelse angaar. Med den glans, der stod af de to navne i hjemlandet, drages ikke alene vor egen unge kunstnerslægt til Düsseldorf; ogsaa den svenske malerkunst førtes gjennem Tidemand og Gude over til tysk romantik[1]. Kun danskerne, som havde sin gode, hjemmevante kunst, vedblev altid at betragte skolen med udpræget skepsis. I Düsseldorf grupperede kolonien sig om Tidemands og Gudes gjæstfrie hjem og vedblev at danne et lidet norsk samfund midt i den tyske kunst. Der levede den et stille, hyggeligt liv, indtil tilslut enkelte urolige elementer bragte forstyrrelse ind, og Gude — træt af intriger og splid — i 1862 forlod byen for bestandig. Det var af stor betydning for vor kunstudvikling, at den norske malerkunst formaaede at holde sammen paa fremmed grund. Den paavirkning, de unge fik — først hos Dahl i Dresden og siden i Düsseldorf — blev derved ikke helt fremmed, og bevidstheden om trods alt at tilhøre en national

[1] Af de svenske düsseldorfere eier Kunstmuseet: Amalie Lindegren: „Enken og hendes barn" og „Bestefarens undervisning"; Bengt Nordenberg: „Altergang i en svensk landskirke"; F. J. Fagerlin: „Ungkarslivets gjenvordigheder"; Johan E. Bergh: „Det indre af en bjerkeskog"; G. W. Holmberg: „Finsk skoglandskab" og „Studie"; Sophie Ribbing: „Studiehoved"; C. D' Unker: „Portræt af maleren Mordt".

skole kunde holde sig stærk, til forholdene gjorde et hjemligt kunstliv muligt. I Düsseldorf modtog Tidemand faa elever; den indflydelse, han kom til at øve, foregik gjennem eksemplets magt; Gude havde derimod sjeldne egenskaber som lærer. Han har som professor ved akademiet spillet en betydelig rolle ogsaa i det tyske landskabsmaleri. I hans elskværdige og kloge skole har de allerfleste yngre norske landskabsmalere gaat — først i Düsseldorf, siden i Karlsruhe og tilsist i Berlin. Med fuld ret kan man derfor tale om Gudes skole i den norske kunst. Det er neppe tvilsomt, at hans senere, sunde realisme har bidraget til at forberede ottiaarenes friluftsmaleri.

Det er i de første aar, medens Gude endnu befinder sig i sin koloristiske periode, at det egentlige norske düsseldorfermaleri blir til. Naar det rige studiemateriale, som var opsamlet paa de norske sommerreiser, skulde laves til „færdige billeder“ i vinterens løb, saa opstod under indtryk af tysk kunst og mesterens egen følelse for de mørke, bevidste toner en udpræget atelierfarvet kunst. Dens hovedtræk kan gjenfindes i et hvilketsomhelst norsk landskab fra midten af aarhundredet; — trangen til at gjøre naturen dyb og romantisk, de brune farver, den tykke, oljede formbehandling, en idyllisk nationalfarvet staffage — paa engang noget pompøst og noget klodset er det, som kjendemærker det ægte norske düsseldorfermaleri. Men allerede i slutten af femtiaarene har det kulmineret. Da er Cappelen, romantikens mægtigste støtte, død, Gudes afreise gir stødet til en helt ny udvikling hos ham selv, og

med ham udvikler Eckersberg, Amaldus Nielsen og skolens mere fremragende landskabsmalere sig jevnt og sikkert væk fra romantiken. Det er med faa undtagelser kun skolens mindre betydelige mænd, som blir tilbage i Düsseldorf og dens kunst. Kun én fremragende maler, Ludvig Munthe, blir boende der uden afbrydelse, men han var forlængst ved sin overlegne begavelse som kolorist ført ind paa nye baner.

Det er en kjendsgjerning, man i almindelighed er tilbøilig til at overse, at en hel række düsseldorfere tog bolig i Norge. Hvilken betydning det havde for det senere gjennembrud, er let at forstaa; ikke mindre var betydningen for kunstnerne selv, der i samlivet med den natur, de vilde skildre, fik et fortrin, som rigere fremmede forhold ikke kunde byde dem[1]. Det sees ikke mindst tydeligt paa dem, som blev boende ude. Det er hos de udlændige norske düsseldorfere, vi finder romantikens egenskaber stærkest udtrykt; det er ogsaa dem, som ved sin fjernhed fra norsk natur, hurtigst blir et bytte for dens maner. Til gjengjæld eier de ogsaa et par af skolens betydeligste kunstnere og med HERMANN AUGUST CAPPELEN kanske den mand, som var kaldet Cappelen til at bli tidsrummets største. Han rives imidlertid bort, kun 25 aar gammel, endnu før han havde naaet sin fulde modenhed. Cappelen er født i Skien 1827 og kom fra et lykkeligt velstandshjem, Holden i Telemarken, i attenaarsalderen ind til hovedstaden som student. Her gjør han Gudes bekjendtskab,

[1] Disse kunstnere faar sin behandling i næste kapitel.

bestemmer sig til at bli kunstner, modtar sin første undervisning hos sin nye ven og kommer efter en studiereise med ham til Düsseldorf høsten 1846. Der bukker han under for en langvarig sygdom sommeren 1852. Cappelens liv var forløbet let og lykkeligt, hans sind var lyst og elskværdigt, med et stænk af indtagende barnlighed, og hans kunstneriske ry var allerede stort; hans tidlige død er ved siden af Fearnleys sikkert det største tab, som den norske kunst har lidt.

Kunstmuseet byder en udmærket adgang til et
267 indblik i Cappelens kunst. De store billeder „Fjeld-
(1852) 268 tjern“ og „Uddøende urskov“, som det eier,
(1851) er kunstnerens hovedværker, der er indkommet som gave fra hans far. „Uddøende urskov“ er malet aaret før Cappelens død; — allerede titelen lyder forunderlig uvirkelig for et norsk øre, og ufærdigt, som billedet er, er det alligevel kanske det stolteste monument, som den norske romantik har sat sig. Som i „Fjeldtjern“ er det maneren i romantikens mest udprægede periode, der gir billedet sit kunstneriske præg. Slig viser den sig ogsaa i Gudes ældre arbeider, hvorfra den utvilsomt er paavirket; men der er en ensomhed, en magt, en enkel og storskaaren følelse som neppe i noget af Gudes arbeider. Al grundforskjel i opfatningen tiltrods staar Cappelen sikkert Dahl og Fearnley nærmere og da igjen den siste nærmest; han har de store træk, som kjendetegner det norske landskabsmaleris første betydelige aander. Han er selv en monumental kunstner, og han har stil, holdning, fuldendt malerisk bredde og alle de ædle egenskaber, som den kunst kan ren-

dyrke, der ikke umiddelbart stiller sig i naturstudiets tjeneste. Hvor gir ikke hans „Foss i Nedre Telemarken“ en storladen skogskildring. Cappelen er ikke længere en romantiker, som vilde være realist. For ham er naturen, hvad den altid har været for den ægte romantik: en stor og underlig sangbund for menneskeligt følelsesliv; det er mere sig selv, end virkeligheden, han søger, og i norsk kunst vil hans billeder altid staa som mægtige vidnesbyrd om stærke, ungdommelige følelser. — I sine glimrende studier viser Cappelen, at han har stof til en fremragende virkelighedsskildrer, men ogsaa i dem er det den ophøiede, enkle kunst og dybe stemning, som river stærkest med.

268 A (1852)

269 a—v

Til Cappelens friske og pompøse romantik staar LUDVIG MUNTHES modne, beherskede landskabskunst, som ogsaa tilhører en senere tid, i skarp modsætning. Han er den eneste af skolens malere, som blir en kolorist i helt europæisk forstand, og allerede dermed er hans forskjel fra de jevne düsseldorfere angit. Munthe er født i Sogndal 1841 og reiser tyve aar gammel til Düsseldorf, hvor han tilhører det yngste norske kuld, som besøger akademiet. Allerede aaret efter forlader Gude byen, og dermed er ethvert kunstnerisk baand med hjemlandet brudt. Munthes skolegang er helt fremmed, og han vedblir at bo i Düsseldorf lige til sin død i 1896. Endskjønt han ofte henter sine motiver fra Norge, og behandlingen af sne kanske var den egenskab, der vakte samtidens største beundring, er hans kunst i bund og grund kosmopolitisk. Den række store, udmærkede landskaber, Kunstmuseet eier fra

Munthe

286 hans haand — det tyske *vinterlandskab*, han
(1869) malte, allerede medens han var ung og stod düssel-
287 dorferne nær, det rige vinterlige *kystlandskab*,
(1878) der indbragte ham første medalje paa verdensud-
287 A stillingen i 1878, det koloristisk virkningsfulde *høst-*
(1882) Km. *billede* og den store vidunderlige *potetesoptag-*
(1873) *ning* med den lette, skyede himmel, der viser hans
kunst i sin modneste form — faar først og fremst
værdi ved sin aandfulde og overlegne maleriske be-
handling. Som lokalskildringer kan de være mange-
steds fra, som kunstværker kan de kun skrive sig
fra en helt igjennem forfinet og overlegen mand. Med
et sind, der skræmmer væk fra enhver romantisk
overdrivelse, er Ludvig Munthe en verdensmand i
vor kunst og den düsseldorfer, som staar moderne
malerkunst nærmest.

Müller Som landskabsmaler er MORTEN MÜLLER jevn-
aldrende med Cappelen, idet begge hører til Gudes
første elever; han har imidlertid hverken vennens
monumentale storhed eller lærerens klare virkelig-
273 hedssans. I ældre billeder som „*Fra Nord-*
(1855) 274 *marken*“ og „*Hardangerfjordens udløb*“
(1867?) viser han sig derimod som en udmærket landskabs-
romantiker, der uden overdrevne virkemidler for-
maar at meddele stemning og kraft. Omtrent saa
storslagent stod Norges lavland for bevidstheden, før
høifjeldet havde vundet tilstrækkelig opmærksomhed.
Det er skognaturen, Morten Müller vedblir at be-
handle, og hans furutrær har endog git ham en
særlig berømmelse. Kunstneren, der er født i Holme-
strand 1828 og for øieblikket staar som en ærværdig
Nestor i den norske kunst, har i de senere aar

frembragt en frisk studiekunst, som ikke gir friluftsmaleriet meget efter.

CARL SUNDT HANSEN er utvilsomt den norske Hansen
figurmaler, som staar Tidemand nærmest, uagtet han ikke er hans elev og allerede tidlig forlod Düsseldorf for at reise til Paris. Det er sikkert indflydelse fra den franske kunst, der har git hans billeder en malerisk klarhed og en nydelig gjennemført behandling, som Tidemand stundom savner. Men i skildringen af det norske folkeliv, der næsten udelukkende optager Carl Hansens virksomhed, staar han mesterens blide og idylliske opfatning nær; emnerne er kun med udviklingen blit alvorligere. Det er endog i udpræget grad tragiske begivenheder, han behandler, og han er en psykolog af virkelig rang.
„I Lensmandsarresten“ viser han sig som en 285
samvittighedsfuld og ægte kunstner, der ved sin (1875)
næsten vidtdrevent omhyggelige teknik er en trofast tilhænger af den gamle tid. Carl Hansen er født i Stavanger 1841 og har i en aarække levet i Stockholm, hvor han blev medlem af akademiet, derpaa i Kjøbenhavn, indtil han i de senere aar har taget bolig i Sætersdalen. Hans arbeider er ikke særlig talrige.

Til slutning maa G. A. MORDT (1826—56) Mordt
nævnes. Han var et stemningsrigt, men ikke synderlig livskraftigt talent, der neppe vilde drevet det videre, om ikke en tidlig død havde revet ham bort. De landskaber, han har efterladt sig — og
af dem eier Kunstmuseet to typiske billeder og 270 (1854)
et par studier — er fine og smukke i belysningen, 271
men flade og allerede betydelig manierede i sin (1851)

Bodom form[1]. Et betydeligere talent var ERIK BODOM (1829—79), der først og fremst blev de stille skogtjerns maler. Han var indgiftet i Tyskland og blev boende i Düsseldorf, til han omkom ved et ulykkestilfælde; de arbeider, han har efterladt sig — bl. a.
276 (1857) Kunstmuseets „*Parti fra Nordmarken*“ — er i udpræget grad mærket af skolens maner. I samtiden blev Bodom omtalt paa grund af sine mikroskopiske interesser, hvor han skal ha været noget
Schøien mere end en diletant. CARL SCHØIEN (1846—76) var en ung kunstner, som døde, før han kom til
288 (1875) fuld modenhed. Kunstmuseet eier hans „*Strandparti ved Kristianiafjorden*“. VINCENT
Lerche STOLTENBERG LERCHE (1837—92) vakte allerede som ung mand opmærksomhed ved sine karrikaturer, men kastede sig i Düsseldorf til en begyndelse over arkitekturmaleriet. Han har ofte skildret middelaldersk arkitektur med adskillig malerisk sans. Efterhvert tog staffagen overhaand, og han endte paa en maade, hvor han begyndte: i en skildring af de gamle munkes liv, der ikke var dyb, men netop saa gemytlig, som det protestantiske Tyskland vilde ha den — en kunst, der staar karrikaturen nærmere
283 (1873) end den virkelige menneskeskildring. Af disse velkjendte munkebilleder eier Kunstmuseet to, hvor
284 (1870) figurfremstillingen dog nærmest virker som staffage.
Lorck C. LORCK (1829—82) har en særegen interesse derved, at han var Tidemands eneste norske elev. Han har imidlertid, som „*Handelsjøden i*

337 (1858) [1] Kunstmuseet eier Mordts *portræt*, malet af svensken C. D'Unker.

lodshytten“ viser, mere af skolens witzenmageri 275
end af sin mesters stille alvor. Han skildres af (1863)
samtiden som en mand, hvis elskværdighed var
større end hans talent, og eftertiden er neppe til-
bøilig til at ændre dommen.

ROMANTIKEN I NORGE.

I.

„Gaar man i Middagsstunden paa Gaden i Kristiania, vil man let møde en sortklædt Person, som taler høit og i en afgjørende Tone om alt, seer vist efter enhver Bagatel, som om han var kortsynet, fægter i Luften eller mod de Forbigaaende med et tyndt Spanskrør, staar undertiden stille og slaaer Benene overkors, idet han dreier Overkroppen med en halv Vending, — i en meget malerisk Stilling. Naar han taler, gestikulerer han saa ivrig, at det nok kan hænde, man faar en alvorlig paa Øret; men det er ikke andet end „Kvikhed“, det er en Venskabsytring, og det Eftertrykkelige i Berørelsen kommer kun af en urigtig beregnet Distance. Det er det kosmopolitiske Partis Schiboleth, det er Welhaven. Det er en af disse begunstigede Naturer, som kunne gjøre meget, der ikke vilde taales af andre, og som derfor troe at kunne tillade sig Alt; han kan være særdeles interessant i Samtale, men han er lyrisk-lunefuld som en forkjælet Prindsesse, en Følge af, at han i alle literære Anliggender har været den fornemste Styrke og Tilhold for sit Parti, som han til Gjengjæld tyranniserer.“

Denne skildring af Welhaven, som dansken P. L. Møller, der ogsaa har leveret en livfuld beskrivelse af det temmelig lavtliggende selskabsliv i

datidens Kristiania, har offentliggjort i „Gæa“ [1], er ganske vist ensidig og karrikeret. Den gir imidlertid et udmærket, levende billede og fremhæver med rette, at Welhaven var den store autoritet i alle norske kulturspørgsmaal ved midten af aarhundredet. Det gjaldt ikke alene som nævnt literaturen; allerede i begyndelsen af firtiaarene kunde en modstander med tydeligt henspil til Welhaven sige, at han havde „usurperet et Slags Diktatur over vore spæde Kunstforholde“. Han var i en aarrække et indflydelsesrigt medlem af Kunstforeningens direktion, han har tilskyndet Gude at vælge kunstnerbanen og slaat til lyd for billedhugger Michelsen i hans fattige alderdom, han har skrevet digte til Dahl, til Kunstforeningen og kunsten, og han har i aarenes løb offentliggjort vel ikke overvældende mange, men vægtige og velskrevne artikler om den norske kunst [2].

Ingen skildring af norsk kunstliv kan forbigaa Welhaven og hans forhold til norsk billedkunst. Skjønt ialfald en af hans samtidige havde en mere umiddelbar kunstnerisk opfatning, staar han som repræsentant for det høieste i sin tids hjemlige kunstskjøn. Som hans forhold til billedkunsten, saadan var de fleste dannede menneskers paa romantikens tid, og stort anderledes er det heller ikke idag. Det er ofte fremhævet, og næsten lige ofte for ensidig, at Welhavens forhold til billedkunst var udelukkende spekulativt. Han var utvilsomt stærkt paavirket af

[1] Kjøbenhavn 1846.

[2] Det meste af hvad han har skrevet i denne retning offentliggjordes i „Den Constitutionelle“ og findes i hans Samlede Værker, bind II.

de æstetiske ideer, som netop dengang fik sin rigeste form i Tysklands filosofi [1]. Den Hegelske filosofi fremhæver for at sige det i to ord, hvordan det er kunstens opgave at udtrykke „tingenes ide“; i Kjøbenhavn gir Johan Ludvig Heiberg udtryk for de samme tanker ved at fremhæve kunstens intellektuelle sider, og fra ham modtager Welhaven stærke indtryk, naar han betoner refleksion og form som to hovedegenskaber ved al kunstnerisk frembringelse. Men det maa ikke glemmes, at Welhaven kom til dette resultat ogsaa ad ganske andre veie end spekulation. Refleksion og form, det var to sider af hans eget væsen og havde været det, længe før han stiftede bekjendtskab med Heibergs æstetiske forfatterskab; det klare, afveiede og beherskede, — det var, hvad han hele sit liv længtede efter, i liv som i kunst, ikke først og fremst fordi det stemte med hans doktriner, men med hans temperament. Det er jo de selvsamme egenskaber, som sikkert mere umiddelbart end bevidst har præget hele hans egen kunst, og den, som læser hans kunstkritik, faar indtryk af, at den ikke saa meget er skrevet af en

[1] „Menneskene have engang levet i nøie Forbund med Alskabningen, og hørt dens Pulslag banke. Denne Tilstand er forbi. Men Kunstneren bærer endnu Anelsen om det Tabte i sit Indre, og denne Anelse klarnes mere og mere under hans Udvikling. Hans Blik paa Formerne er stedse fysionomisk, — gjennem Billedet beskuer han den levende Genius, og derfor kan han sige os, hvad vi skulle søge i Naturen, og hvorledes vi skulle søge det.“ Welhaven i „Kristianias Vinter- og Sommerdvale“ (Samlede Værker II). — Den lille afhandling gir et interessant billede af Welhavens opfatning af hovedstadens sociale forhold i trediveaarene og kunstens sociale betydning.

æstetiker, som af en stærk og nødvendigvis ensidig kunstnerisk personlighed. Han var kunstner; hans domme er levende og klare og eier intet af den blege abstraktion, som kjendetegner professor Monrads „Æsthetik". Først i dette værk, som udkom, da opmærksomheden forlængst var rettet andetsteds end mod Hegel, har den spekulative kunstopfatning sat sig et mere omfangsrigt end aandrigt monument i den norske literatur[1].

Naar Welhaven for eksempel ved den udstilling af Fearnleys efterladte arbeider, som afholdtes i 1843, temmelig stærkt tar afstand fra, at skisserne var udstillet, saa spiller der ganske vist ind reminiscenser fra dæmringsfeiden, hvor kunstneren uden at ta nogen aktiv del havde været Wergelands ven. Men i langt høiere grad er det Welhavens personlige uvilje mod at udlevere alt halvklart og ufærdigt, som her gjør sig gjældende. Der er endnu et medvirkende hensyn og her staar vi ved den virkelige begrænsning i Welhavens kunstopfatning: han havde liden øvelse i at betragte billedkunst. Alligevel maa det indrømmes, at denne afgjørende mangel ikke føles synderlig, naar man læser hans overlegne og beherskede kritik. Skjønt han af naturen havde anlæg for tegning — det er jo eiendommelig nok ham, som har udført titelvignetten til Wergelands

[1] Allerede i 1859 havde Monrad udsendt „Tolv Forelæsninger om det Skjønne" — et lidet arbeide, der om end friskere skrevet var ganske i samme aand som det store og egnet til at vise forskjellen mellem Welhaven og ham. Det er forresten eiendommeligt og betegnende, at Norge faar en hjemlig æstetik før et hjemligt kunstliv.

„Skabelsen, Mennesket og Messias“ — bød forholdene hjemme liden adgang til at udvikle hans kunstneriske iagttagelsesevne. Han reiste ikke ofte til udlandet, og det er ikke uden skadefryd, at hans modstandere hentyder til hans mangelfulde kjendskab til moderne og ældre billedkunst. Og naar han, levende interesseret for ethvert aandeligt arbeide — for alt, som kunde forfine de hjemlige forhold, han ikke med urette fandt saa ufærdige og raa, ogsaa befattede sig med billedkunst, var han henvist til at dømme ud fra det kunstneriske omraade, hvor han paa forhaand var hjemme — fra literaturen. Welhaven ser ikke spekulativt, men literært paa bildende kunst. Her gjorde han kun, hvad der er mest nærliggende for dannede mennesker den dag idag, og hvad meget i romantikens væsen direkte indbød til. Men den, der betragter malerkunst som akademiker, — tilvant med tanker, men uvant med de ydre formers liv — vil lettelig se den mere filosofisk, end den virkelig er, samtidig som den maleriske værdi gaar ham helt forbi. Det er af og til noget af dette, som gjør Julius Lange aandrigere end de værker, han behandler. Paa den anden side fører en saadan betragtning let til en undervurdering af bildende kunst. Og det er netop en misforstaaet opfatning af billedkunstens styrke, der stundom bringer Welhaven til at tænke paa den „dybe Jammerlighed“ som indtræder, naar kunsten staar „under de Nydendes Receptivitet eller Dannelsesgrad“. Det er denne mangel paa umiddelbar kunstopfatning, som i vore dage mangen gang lader ham virke noget doktrinær. Som Welhaven er, betegner han et top-

punkt af den kunstforstand, der dengang kunde naaes indenfor Norges grænser — og deri ligger, om man kan bruge udtrykket, hans kunsthistoriske værdi.

Det doktrinære ved Welhavens forhold til kunst træder skarpt frem i den berømte altertavlestrid, som i næsten et aar rasede i Kristianiapressen og optog den dannede almenheds opmærksomhed. Allerede i 1841 havde Tidemand, som dengang opholdt sig i Italien, underhaanden modtat forespørgsel fra Kunstforeningens bestyrelse, om han var villig til at udføre en altertavle, der skulde overdrages som gave til Vor Frelsers kirke. I flere aar havde foreningen samlet et fond til dette øiemed. Paa en generalforsamling høsten 1842 blev direktionen bemyndiget til at overdrage Tidemand arbeidet, og da kunstneren kom hjem i mars 1843, fandt en konferance mellem ham og bestyrelsen sted. Ved denne blev der knyttet den yderst eiendommelige betingelse til bestillingen, at den skulde udføres i Rom. Tidemand, som hidtil ikke havde hørt et ord herom, blev overrasket og forlangte betænkningstid; efter en uges forløb oversendte han direktionen et brev, hvori han erklærer, at han paa dette vilkaar ikke kunde paatage sig arbeidet. Han havde allerede i Rom gjort udførlige studier til altertavlen, som skulde fremstille „Jesus, der kalder de smaa børn til sig“, og indsaa ikke, at han under disse omstændigheder ikke skulde kunne udføre billedet tilfredsstillende herhjemme; han havde ikke besøgt Norge paa ti aar og følte ingen trang til atter at reise didud, hvorfra han netop kom; han havde desuden tænkt at tilbringe et par aar hjemme for at gjøre studier i norsk historie og folkeliv, hvad

han sikkert med rette ansaa af stor betydning for sin fremtid. Under disse omstændigheder kan det ikke forundre, at han afslog en bestilling, der, som han selv siger, „var et Fænomen af en saa synderlig Beskaffenhed, at dertil vanskeligt skal kunne opvises Mage“. Afgjørende for Tidemand var det ogsaa, at han i betingelsen saa et udtryk for mistillid til sine evner og sin modenhed, og som det senere fremgik af direktionens udtalelser, var der ogsaa noget heri. Efterat Tidemands stipendium var udløbet, havde den tænkt, at en bestilling git paa denne maade kunde være som et nyt og gi ham anledning til atter at tilbringe nogen tid under større forhold. Hertil svarede Tidemand, at det i saa fald havde været naturligere at overdrage ham arbeidet, medens han endnu var i Rom; naar nu nye reiseudgifter og ophold skulde fratrækkes, vilde der af den bevilgede pengesum — 800 rigsdaler — ikke blive stort igjen for billedet selv. Men selv om der laa nogen mistillid til Tidemand i direktionens beslutning, indeholdt den dog en større mistillid til vore egne, hjemlige forhold. Det er utvilsomt Welhaven, som er dens ophavsmand. Derpaa tyder det netop, at betingelsen var kommet saa sent, da han først i 1842 blev bestyrelsesmedlem, og derpaa tyder fremfor alt dens eiendommelige karakter. Det er overflødigt at erindre om, hvor mørkt Welhaven saa paa det norske kulturliv, og det var sikkert under følelsen af, at det let kunde forplumre et stort kunstnerisk arbeide, han fik betingelsen istand. Men skjønt den utvilsomt var velment, kan det ikke negtes, at den virker forunderlig stiv og doktrinær. Der udspandt sig

imidlertid en brevveksling mellem Tidemand og foreningens direktion, i hvilken denne siste frafaldt, at altertavlen skulde udføres i Rom, naar den kun blev malet etsteds udenlands under virkelige kunstforhold. Herpaa svarede Tidemand i en temmelig uheldig formet skrivelse. Brevet, der ikke ligner den sagtmodige og beskedne kunstner, men sikkert er kommet istand under paavirkning af hans iltrere bror, kongelig fuldmægtig Emil Tidemand, er holdt i en lidt overlegen tone og slutter med, at Tidemand, naar han om et par aar atter kommer til Düsseldorf, skal lade direktionen vide, hvorvidt han ønsker at overta bestillingen. Herpaa kom der intet svar, og i generalforsamlingen, som fulgte hele syv maaneder derefter, bestemte Kunstforeningen, at fondet „skulde være disponibelt efter sit oprindelige Øiemed“. Det bør kanske ikke lades uomtalt, at det mange aar efter skaffede kirken en altertavle, udført af en tysk kunstner. Imidlertid var det først nu — i december 1843 — at striden udbrød i aviserne, hvor den — ført i „Morgenbladet“, det daværende nationale organ, paa Tidemands vegne og i „Den Constitutionelle“, kosmopoliternes organ, paa Kunstforeningens — holdtes gaaende gjennem en række lange artikler størsteparten af det næste aar. Hovedmanden paa Kunstforeningens side var Welhaven, hvis indlæg, klare, stilfulde og skarpe som de er, vel var det beste, der blev skrevet. Han sekunderedes af slottets bygmester, den gamle Linstow, som i sin tid har skrevet adskilligt og ikke lidet godt om kunst, og hvis artikler i det hele er præget af en jevn og rolig bon-sens. Det synes for vor tid

mærkeligt, at striden kunde svulme op til det omfang, den fik. Naar man ser, hvordan „Morgenbladet“ i et enkelt numer ikke indeholdt andet end en vældig afhandling om altertavlen, vidner det om, at selv om forstanden paa kunst var liden, maatte interessen dog være temmelig stor. Men der er et andet hensyn, som er med i spillet og gjør sagen forklarligere. Skjønt Wergeland stod udenfor det hele, og Tidemand aldrig havde staat ham nær, er altertavlestriden en siste udløber af dæmringsfeiden. Lidenskaberne havde endnu ikke lagt sig mere, end at Welhavens navn fremdeles virkede som en rød klud, og det er i dette tilfælde saa meget forstaaeligere, som hans mistro til norske forhold her viste sig i et nyt lys. Der mangler heller ikke paa hentydninger til hans „Sonnetridt“, „Jambetakt“ og færd som „Ridder i Norges Dæmringstid“.

Paa Tidemands side blev indlæggene ført anonymt, men det er forlængst oplyst, at deres forfatter ikke er nogen anden end kunstnerens egen bror — Emil Tidemand. Han skrev hverken saa godt eller saa overlegent som Welhaven, men han havde den uhyre fordel at sidde inde med virkelig kunsthistorisk indsigt og umiddelbart kunstnerisk skjøn. Han er kanske den eneste i datidens Norge, om hvem det kan siges, og han vedblev i lange tider at være en af de yderst faa, som skrev kyndig og saglig om kunst i den norske presse. Den strenghed, han lagde for dagen under denne første feide, svandt hurtig og gav plads for en altfor stor elskværdighed. Fra et strengt literært synspunkt kan det ikke negtes, at han herunder lagde en virkelig kritisk svaghed,

en manglende evne til sikker karakteristik for dagen, men forholdene, som ikke i længden kunde lade disse egenskaber komme til udvikling hos ham, trængte dem heller ikke saa meget som en pen, der altid var ærbødig og pietetsfuld overfor den skjønne, fjerne kunst. Han har skrevet om alt, som rørte sig i kunstnerisk henseende i Kristiania under sin levetid; han var i en aarrække, efterat altertavlestriden var glemt, et virksomt medlem af Kunstforeningens bestyrelse og gjentagende gange kommissær for Norges kunstafdeling ved de store verdensudstillinger. Han døde i 1865, 53 aar gammel, og
hans portræt, malet af broderen, tilhører Kunst- 248 c (1851)
museet.

Vidnede altertavlestriden allerede om ikke ubetydelige kunstneriske interesser hos det norske publikum, skulde de nærmeste aar lægge dem for dagen i langt høiere grad. Det er bekjendt, hvordan februarrevolutionen udover vaaren 1848 skabte en stærk revolutionær bevægelse ogsaa i Tyskland. Den naade efterhaanden det lille, fredelige Düsseldorf og gav stødet til en række uroligheder og tumulter, som gjorde byen til et mindre behageligt opholdssted for de norske kunstnere. Den opstand mod det danske herredømme, som samtidig brød ud i Slesvig-Holsten, bidrog ikke til at gjøre stillingen mindre pinlig, og paa forsommeren brød den norske kunstnerkoloni op for indtil videre at tage bolig i Kristiania. Hid ankom Tidemand med familie i juni maaned; udover sommeren og høsten kom Gude, Eckersberg, Cappelen, Morten Müller og andre; den norske kunst var med et slag vendt hjem, og den blev modtat

med aabne arme. Der dannedes en Kunstnerforening, der samlede omtrent alle de navne, som romantiken talte. Der mødtes Welhaven, Asbjørnsen og Moe med komponister som Kjerulf og Reissiger, der mødtes de unge malere med en billedhugger som den gamle, ensomme Michelsen og arkitekten Schirmer, domkirkens første restauratør; — det samliv mellem literaturen og alle kunstarter, som er saa eiendommeligt for romantiken i Norge,, fik der et karakteristisk og levende udtryk. Til alt dette kom Ole Bull netop hjem fra sin store turné i Amerika og slog sig ned i Kristiania. Og som baggrund for det hele stod den dannede almenhed, der i disse politisk stillestaaende tider var stærkt optaget af æstetiske interesser — gjennem studenterne, som dengang endnu spillede en dominerende rolle i vort lille samfund, sendte det kunsten en begeistret trop imøde, og selv stod det interesseret, velvillig og — nysgjerrig overfor det uvante skuespil, som den norske hovedstad pludselig frembød. Fra Kunstnerforeningen udgik efter Asbjørnsens ide initiativet til de tre berømte forestillinger paa Kristiania teater, som saa ofte og med rette er tillagt en egen ophøiet og symbolsk betydning ved behandlingen af den norske romantik. Tanken var at grundlægge et stipendiefond for norske kunstnere, og hertil skulde malere, musikere og digtere bidrage. Lang tid i forveien var malerne optat med at forfærdige bagtæpper, medens hele byen strømmede til, for som professor Dietrichson siger, at „se vore Kunstnere i Virksomhed“; i mars 1849 var alle forberedelser færdige, og forstillingen kunde finde sted. Den indlededes

med en prolog af Welhaven, der begyndte saa betegnende og mere profetisk, end den selv anede:

„Vi saa med Undren her i Vintrens Hjem
Paa Klippegrund en Plante skyde frem,
Der syntes hidført fra en sydlig Have;
Ja, Mange vented af vor Luft og Jord
Dens Blomstring kun som et exotisk Flor,
Der er en sjelden Sommertimes Gave."

Gude og Tidemand stillede sit billede „En aften paa Krøderen" i tableau, og Moe havde skrevet sit lille nydelige digt hertil; studenter, handelsfolk og haandværkere sang for første gang i samlet kor under ledelse af sangføreren Joh. Behrens, og romantikens nationalhelt Ole Bull gav en række numere til beste. Aftenens glanspunkt var imidlertid „Brudefærden i Hardanger", stillet i tableau af Tidemand og Gude — endnu før de havde malet sit billede — med Munchs tekst og Kjerulfs melodi, som for første gang lød ud over det begeistrede publikum. Det er den samlede romantik, som i disse tre aftener gir en festforestilling, — tydeligere end nogensinde fremtræder det samliv mellem literatur, maleri og musik, den almendannelse, den almenkunst, som havde skabt Kunstnerforeningen og var et grunddrag i selve den norske romantik. Eiendommeligt er det ogsaa, at det var et tableau, som først indplantede „Brudefærden" i vor nationale bevidsthed og inspirerede til en komposition og et digt, som kanske har vist sig at eie større livskraft end billedet selv. Det røber en opfatning, som er betydelig mindre kræsen end nutidens og er i og for sig et historisk træk af interesse.

Udpaa vaaren gav kong Oscar den første de store bestillinger til Oscarshal. Det lille lystslot havde allerede været under bygning siden 1847 efter tegning af dansken arkitekt Nebelong og skulde nu udsmykkes af den unge og lykkelige norske kunst. Tidemand fik i opdrag at male en serie folkelivsbilleder, der mærkelig nok ved sin ankomst et par aar senere ikke blev afgjort gunstig modtaget af den hjemlige kritik. Frich skulde levere norske landskaber, og Gude den billedrække fra Sognefjorden, hvori en romantisk samtid saa betegnende fandt den paa engang milde og mandige grundstemning fra Frithjofs saga levende udtrykt. Fra Borch og Michelsen bestiltes billedhuggerarbeider, Bøe og Sigwald Dahl skulde smykke et par mindre værelser med sine billeder. Professor Dahl, som stod düsseldorferne fjernt, var ikke blit spurgt. Det er ikke uden kulturhistorisk interesse at kjende kunstnernes honorar. De ti folkelivsbilleder iberegnet de zinkplader, de var malet paa, indbragte Tidemand 4800 kroner; Frich fik for sine 8 store landskaber 2400 kroner.

Det er sandt, som det er sagt, at Oscarshal kun er et lidet nipsslot, men det er ogsaa noget mere, — det er et helt gjennemført minde fra den norske romantiks glanstid. Tilveiebragt før kanske Tidemand og ialfald Gude havde naaet sin fulde udvikling, gir det ikke noget fuldt udtryk for, hvad düsseldorferne virkelig magtede; der er imidlertid intet, som kan gi et klarere vidnesbyrd om, hvad de var i sin første norskhedstid. Men mere end at skildre de enkelte kunstnere fortæller det om den smag, —

den kunst som hel og samlet national værdi, der var tidens. Ingen kan betræde det i sin sirlighed, i sin pyntelighed, sin borgerlige søndagsagtighed — og sin mangel paa monumentalitet og kraft uden at betages af en levende tidsstemning. De smaa forhold og det idylliske sværmeri har her sat sig et uforligneligt historisk mindesmærke. Den opmærksomhed og stolthed, det var gjenstand for i sine første aar, hvor det ofte blev opfattet som grundlæggende for en national huskunst — hvad de mange aflæggere i ældre norske villahuse vidner om — staar i stærk modsætning til den stilhed, der nu omgir det. Der er intet, som bedre end denne modsætning maaler afstanden mellem romantiken og nutiden.

Den 30. august samme aar feiredes under sus og dus kranselag paa bygningen, som først tilendebragtes 1852, og omtrent samtidig var Tidemand blit ridder af den et par aar i forveien oprettede St. Olafsorden. Men dermed havde begeistringen ogsaa kulmineret. Ovenpaa de mange fester maatte der nødvendigvis indtræde en reaktion, og naar det daglige arbeide skulde begynde, viste det sig desværre snart, at forholdene endnu var for smaa til at underholde et større antal kunstnere. Samtidig var der atter indtraadt ro i Düsseldorf, og i oktober brød Tidemand, den første som kom hjem, igjen først op og reiste til Tyskland. Gude blev endnu nogen tid hjemme; de andre reiste efterhvert ud igjen. Den første drøm om en norsk kunst i Norge var brusten, og det varede endnu en menneskealder, før den blev virkelighed.

Men at kunstinteressen hos det norske publikum alligevel ikke var tilintetgjort, derom vidner en virksomhed, som ikke bør lades unævnt i en omtale af romantiken i Norge. Det er Chr. Tønsbergs store og i mange retninger imponerende forlæggervirksomhed. Det er som bekjendt ham, der udførte den bedrift at udsende Wergelands „Samlede Skrifter“ og P. A. Munchs „Det norske Folks Historie“ under datidens smaa forhold, og hvad han gjorde paa kunstens omraade, er langtfra mindre. Alene fortegnelsen over hans plancheværker er temmelig lang[1]. Fra femtiaarene og udover udsender han det ene store billedværk efter det andet — „Norske Nationaldragter“ væsentlig efter tegning af Eckersberg — fra Norges natur efter tegninger af norske landskabsmalere, fra norsk folkeliv efter billeder af Tidemand, kunstner-albumer med gjengivelser efter et flertal af norske kunstnere, arbeider om Kristiania og omegn, om folkelivsserien paa Oscarshal og endelig det værdifulde kobberværk: „Adolph Tidemands udvalgte Værker“. Med undtagelse af dette siste var omtrent alle udført i farvet og ufarvet litografi, men udenfor landets grænser — i Danmark og i Tyskland; og selv om meget, særlig farvetrykkene, virker forældet paa nutidens mere forvænte øine, kan adskilligt

[1] Her er de vigtigste: Norge fremstillet i Tegninger, 1. udg. 1848; Christiania og Omegn, I—II, 1850—54; Norske Nationaldragter, 1. udg. 1852; Norske Folkelivsbilleder, I—III, 1854, 58 og 61; Oscarshal, 1856; Axvalla-Album, 1858; Bondeliv i Norge, 2. udg. 1861; Norsk Kunstner-Album, I—II, 1873 og 81; Billeder af Norges Natur og Folkeliv, 1875; Norsk Portrætgalleri, 1877; Adolph Tidemands udv. Værker, 1879; En Brudefærd i Hardanger, 1879.

hævde sin plads fremdeles. Det velkjendte literære træk med digte og novellistisk tekst til billederne gjenfindes ogsaa her, og det var ofte tidens beste mænd, som havde skrevet dem. Asbjørnsens berømte „Katekisation“ er oprindelig kun en saadan billedtekst. Det kan ikke forundre, at forlæggeren i sine mange karakteristiske fortaler ofte hentyder til de store omkostninger, og det er tilgiveligt, naar han ogsaa af og til ynder at hentyde til sig selv. Med fuld ret er han kaldt den norske romantiks forlægger, og det kan ikke lettelig overvurderes, hvad hans billedværker, hvortil han ogsaa var udgiver, har bidraget til at vække og vedligeholde interessen for samtidens billedkunst. Det er hans fortjeneste bevidst at ha udnyttet kunsten i det store kulturhistoriske opdagerarbeide af Norges land og folk, som dengang i saa høi grad beskjæftigede den dannede almenhed.

Og naar man saa tilslut kaster et blik tilbage paa denne, kan det ikke negtes, at den i mangt og meget var et naivt, men ogsaa et godt publikum. Selv om dens kunstforstand ikke var synderlig udviklet, hvad den heller ikke godt kunde være, var interessen ægte og levende. I saa henseende staar den sikkert over vor egen tids. Det var „Brudefærden i Hardanger“s publikum, og det fandt foran dette billede, der gjennem mange aar har hængt paa væggene i norske hjem som selve vidnesbyrdet fra kunstens store verden, noget mere end ret og slet et billede. Det var reminiscenser fra Kjerulfs melodi og fra Munchs ord, fra aandslivet som en stor og samlet helhed — fra dets eget sværmeri for bonde-

livet som en fjern idyl, fra firtiernes og femtiernes begeistrede opdagelse af Jotunheimen og det norske høifjeld, som virkede med, naar det betragtede et kunstværk som dette. Det er dannelses-idealismen fra studentertogenes, studentersangens og skandinavismens tider, som for en væsentlig del udgjør hovedbestanddelen i datidens kunstopfatning. Forsaavidt var den hverken ublandet eller ren. For os, som staar fjernt fra alt dette, vil „Brudefærden“ let fremstille sig som et af sine ophavsmænds svagere arbeider; det er let at finde det porcellænsagtigt i farven og overfladisk i opfatningen; men alligevel — det bør med sine feil for altid have en hæders-plads i Norges Kunstmuseum. Det staar og vil altid staa for bevidstheden som en krystallisation af romantikens kunstglæde, der muligens ikke var mindre frugtbringende, fordi den var mere naiv. Naar man læser, hvor meget, og tildels hvor meget godt der blev skrevet i datidens aviser om billedkunst, faar man et indtryk af, at der er foregaat en uhyre vækst i den norske dannelse, siden dengang Schwach skrev sit begeistrede digt til Jomfru Riis's broderede blomsterurne. Vi har desuden en direkte liden statistisk maalestok for tidens kunstinteresse. Asbjørnsen, som stod kunstnerkredsen meget nær, og sikkert med rette er blit tillagt betydelig indflydelse paa dens nationale præg — som jo dog var fremmed og fjernt i forhold til hans egen digtnings — oplyser kun et par aar senere, at der i de snaue halvandet aar, opholdet i Kristiania varede, solgtes billeder for 10 tusen speciedaler. I en by med endnu ikke 30 tusen mennesker er dette et respekt-

indgydende resultat. Men der var endnu et hensyn, som bidrog stærkt til en virkelig samvirken mellem kunstnere og publikum. De moderne sociale forhold og de moderne ideer, som delvis har bragt kunstnerne til at sondre sig ud som en stat i staten, var dengang endnu en ukjendt ting. Düsseldorferne følte sig helt som borgere; — „filister“ var det begreb, hvorunder alle akademisk dannede mennesker lagde en fælles foragt for den ulærde borger af middelstanden for dagen, og ikke noget specielt kunstnerisk slagord. Selv mødtes universitetets og kunstens mænd i en fælles aandelig overklasse paa borgerlig grund. Og utvilsomt forklarer dette, hvorfor datidens kunstliv, trods alle mangler, dog i mange retninger var lykkeligere end nutidens. Det laa desuden i de gjennemsigtigere kulturforhold, at almendannelsen, som med nutidens stigende fagudvikling blir en mere og mere problematisk værdi, endnu bandt dannede mennesker sammen med stærkere baand. Det er netop dette lidt overfladiske, men menneskelige og værdifulde begreb: almendannelse, som gav datidens kunstopfatning en væsentlig del af sit præg; — den var flygtig, men varmhjertet, og den var ivrig uden nogensinde at være dyb. Alt ialt kan man sige, at den form, den tog, — med en sammenslutning og en byfurore, en sus og en dus, som naturligvis for en stor del maa skrives paa opholdets festlige kortvarighed, endnu vidner om de smaa forhold; men saa meget er samtidig sikkert, at romantikens aar blev grundlæggende for kunstlivet som for saa meget andet i norsk aandsudvikling.

II.

Og nu til de kunstnere, som virkede hjemme. — Det er tidligere nævnt, hvordan det blir dem, der fjerner sig mest fra den typiske tyske romantik. Det er derfor let at forstaa, hvorfor de ofte fremfor alle andre en smule tilfældig henregnes til Gudes skole. Hvad hans smidige talent kunde arbeide sig frem til hvorsomhelst, naar de hjemlige kunstnere under indtrykket af Norges natur, og med god grund er de betegnet som naturalismens forløbere.

Eckersberg JOHAN FREDERIK ECKERSBERG er født i Drammen 1822 og kom i 1846 til Düsseldorf, hvor han, fem aar efter Gudes ankomst, sammen med Cappelen og Morten Müller tilhører det første norske kuld. Han havde maattet gjennemgaa adskillige gjenvordigheder, før han endelig blev kunstner, og en brystsygdom bidrog stærkt til at hindre hans udvikling. Den nøder ham til at opholde sig et par aar paa Madeira, hvad et smukt, litograferet planchekværk, han udgav noget senere, endnu bærer minde om [1]. Tilslut føler han sig bedre og vender tilbage til Düsseldorf, men sygdommen tvinger ham atter til at bryde op, og fra 1855 tar han bolig i Kristiania. Her lever Eckersberg, til døden rammer ham, før han endnu var nogen gammel mand, sommeren 1870.

Som Gude gjennemgaar Eckersberg en sikker udvikling bort fra romantiken, og særlig gir samlivet med norsk natur hans realisme en jevn og paalidelig vækst. Saalidt som sin berømte danske

[1] „Views in the Island of Madeira, after the paintings in oil“ by J. F. Eckersberg, Düsseldorf.

navnebror laa hans evner i udpræget malerisk ret-
ning og først paa høifjeldet, hvor linjerne er rene,
følte han sig kunstnerisk hjemme. Hans høifjelds-
billeder har hverken Dahls storhed eller Gudes
stemning, og Eckersbergs evne kan ikke sammen-
lignes med deres, men de eier en gjennemsigtig klar-
hed og en vid horisont, som ofte gir dem betydelig
værdi. Hans „Høifjeldsbillede fra Jotunhei- 254 (1866)
men“ vil sikkert staa gjennem skiftende opfatninger
som en karakterfuld skildring af Norges natur.
Alligevel er det ikke som landskabsmaler, at Eckers-
berg faar størst betydning. Endskjønt han kun halv-
veis nødtvungen var vendt hjem, udfolder han i
Kristiania en opofrende og energisk virksomhed for
et kunstliv paa norsk grund, som altid vil ha krav
paa vor taknemmelighed. Han grundlægger her den
malerskole, som fortsættes af Morten Müller og
Bergslien efter hans død og har git en hel række
af det næste slægtleds betydelige landskabsmalere
sin første uddannelse. Der har Skredsvig og Gløer-
sen, Hans Heyerdahl og Eilif Peterssen gaat, om
end delvis efter Eckersbergs død, og der har Ger-
hard Munthe — om ogsaa han for størstedelen efter
stifterens tid — i fire aar faat sin eneste regelmæs-
sige skolegang som kunstner. Det kan neppe over-
vurderes, hvad denne første undervisning paa hjem-
lig grund har bevirket, ikke minst, fordi den var
præget af Eckersbergs sunde virkelighedssans. De
indtryk, som den unge slægt senere modtog af det
franske friluftsmaleri, var forberedt gjennem den.
Selv om ottiaarenes virkelighedsskildring i mange
retninger betegner et brud med ældre norsk kunst,

er det Eckersbergs fortjeneste, at det ogsaa havde rod i vore egne forhold, og at der selv i vor emigrantkunst kan paavises en naturlig udvikling. Skolens fortjenester af kunstnernes hjemflytning er neppe mindre. Som Eckersberg selv i sin ungdom havde modtat virkelig bestemmende indtryk af Flintoes naive norsk skildringer og som den, der selv meddelte tilsvarende indtryk videre, samles vor nationale kunstudvikling i ham. Ogsaa i Norges kunst, som midt i sin udlændighed havde det held, at de unge norske kunstnere oftest fik sin uddannelse hos ældre nordmænd, kan der spores en national linje. Den udslettes ikke, fordi malerne — kanske til uheld for dem selv — altid vedblir at skildre den norske natur, og den kan, om end langtfra rigest, dog tydeligst følges hos de kunstnere, som til alle tider har tat bolig i sit fædreland. Eckersbergs store betydning i vor nationale kunstudvikling er den at ha formidlet overgangen mellem romantik og naturalisme.

Og at der eksisterer en sammenhæng mellem norsk kunstudvikling og kunstnernes ophold i Norge, sees ikke mindre tydeligt paa resten af de hjemlige

Nielsen malere. Selv om AMALDUS NIELSEN kanske har faat føle, at opholdet i de smaa forhold kan være et stadigt slid og kav, saa stærkt, at det til sine tider har lammet hans virksomhed, har det alligevel hat den største betydning for hans kunst. Staar Eckersberg paa overgangen, gjør han skridtet fuldt ud til en moderne virkelighedsskildring af sit lands natur. Nielsen er født i Mandal 1838 og er elev af Gude fra Düsseldorf og Karlsruhe, men har aldrig

tilhørt düsseldorferne i udpræget grad. Allerede tidlig bryder han igjennem med den forening af indgaaende detaljstudium og helhedsstemning, som stiller ham paa høide med Norges første landskabsmalere. Siden hjemkomsten 1869 har han først og fremst behandlet kystnaturen omkring sin fødeegn; det er derfra, han henter motivet til det stemningsfulde og nydelige „Morgen ved Ny-Hellesund“, 299 A (1879)
der viser ham i den ældre, idylliske maner, som har skaffet ham en udstrakt popularitet. Efter en stans i hans produktion bryder den i slutten af ottiaarene frem med fornyet kraft. „Aften ved Hvaløerne“ 299 B (1885) peger endnu tilbage mod den gamle tid; hans store landskab fra Mandalskanten „Ensomt sted“ Km. (1901) tilhører den nye. Hans farve er gjennemgaaende blit noget dystrere, stemningen alvorligere, detaljbehandlingen trods tidens afsmag ikke mindre grundig end før, og alt i alt er denne siste periode kanske den beste i hans kunst.

Kunstmuseet eier en række af Amaldus Nielsens interessante studier, bl. a. hans fortræffelige „Norsk fiskerhjem“ Km. (1895) og “Studie fra Rækefjord“ 299 C (1883) og hans portræt, malet af Fr. Kolstø.

Ogsaa ANDERS M. ASKEVOLD faar under opholdet i Norge sin beste kunstneriske tid. Askevold
Født i Askvold i Bergens stift 1834 fik han allerede i gutteaarene nogen undervisning af landskabsmaleren Reusch i Bergen. I Düsseldorf under Gude og senere nogen tid i Paris fuldender han derpaa sin uddannelse og slaar sig fra 1866 ned i Bergen. Askevold er blit velkjendt ved den staffage af sæterjenter og kjør, som altid smykker hans bille-

der, og det er som en dygtig dyremaler, at han
Km. særlig vil mindes. I de studier, han udførte øie
til øie med den hjemlige natur, staar han høiest;
Kunstmuseet eier en smuk samling af dem foruden
281 (1876) hans store „Sommerdag ved tjernet“ og en
282 „Aften ved elven“. Askevold reiste ved slutten
(1870) af sit liv atter ud og døde i Düsseldorf 1899. Ogsaa
Printz C. A. Printz (1819—67) var dyremaler og har
249 (1860) malet Kunstmuseets „Ræven i hønsegaarden“,
Nielsen men drev det aldrig synderlig vidt. Johan Nielsen
Ks. (f. 1836) har derimod i en række akvareller, som
staar Gudes nær, skildret Sørlandets kystnatur med
Wexelsen den fineste følelse, og Christian D. Wexelsen
(1830—1883) kan i sin troværdige og dygtige kunst
undertiden minde om Eckersberg; Kunstmuseet eier
277 (1871) hans „Parti“ fra Næsodden“. Af figurmalere
Bergslien fra Düsseldorf levede Knut Bergslien (f. 1827)
hjemme som en dygtig portrætmaler, hvad billedet
272 (1870) af hans far i Kunstmuseet vidner om. Det er
ham, som har malet kong Oscar den 2.s kroning
Hansteen paa Kristiania slot. Af Aasta Hansteen (f. 1824),
der senere kom væk fra malerkunsten, eier museet
257 (1863) et portræt af faderen professor Chr. Hansteen.
Carl XV — Her maa ogsaa Carl XV nævnes, der som
bekjendt ikke alene samlede en stor kunstnerkreds
om sig, men selv var landskabsmaler i sine ledige
timer. Han fik af nærliggende grunde ingen ud-
dannelse ude og tilhører mere de svenske end de
265 norske düsseldorfere. I Kunstmuset findes: „Grips-
(1862) 266 holm slot“ og „Svensk vinterbillede“ fra
(1870) hans haand. — Forbigaaes maa heller ikke fyr-
direktør C. F. Diriks (1814—1895). Han var ganske

vist en diletant, forsaavidt som ogsaa han aldrig
havde faat nogen uddannelse som kunstner og ude- Diriks
lukkende drev sin virksomhed i fritiderne. Han
tilhører imidlertid norsk kunstliv gjennem den række
illustrerede hefter, han i en aarrække udsendte til
jul[1]. Hans raske *pennetegninger* er talent- Ks.
fulde og skjænkede ham en udstrakt popularitet.
Med sin humoristiske sans og sin improviserede
maner er han blit den første karrikaturtegner her
tillands, og hans virksomhed vil i lange tider be-
vare sin interesse som en illustration til ældre
norske kulturforhold.

Lidt for sig selv staar de kunstnere, som enten kun i forbigaaende eller slet ikke har faat sin uddannelse i Düsseldorf. Skjønt de fleste tilhører romantiken og den gode, gamle tid, falder de ikke ind under periodens kunstneriske helhedsindtryk. Ofte har fransk indflydelse været til held for deres maleriske finhed.

Skjønt OLAF ISAACHSEN har malet en hel række Isaachsen
færdige landskaber og historiske billeder, er det om-
trent kun skisser og studier, der har fundet vei til
Kunstmuseet. Hans kunst vil for eftertiden altid
bli staaende som et rigt og eiendommeligt fragment.
Isaachsen, som er født i Mandal 1835, viste tidlig
kunstneriske anlæg, og det fortælles betegnende,
hvordan han allerede i gutteaarene anvendte „orien-
talske“ farver. Han skulde oprindelig blit officer,

[1] Skizzer af Reiselivet, I—IV, Kra. 1865—68; Allehaande, I—VIII, Kra. 1869—82. Udgit efter hans død: Journal paa Reise fra Chra. til Vardø, Kra. 1895.

men brød overtvert og kom 20 aar gammel til Düsseldorf. De aar, han tilbragte her, fik imidlertid ingen blivende betydning; det er først, da han i 1858 kommer til Paris, at hans kunstneriske udvikling for alvor begynder. Han blir elev af TH.
Couture COUTURE (1815—79), der for en beundrende samtid frembragte det ene kjæmpeværk efter det andet, men som paa efterslægten nærmest virker som en blændende, lidt falsk og overfladisk virtuos. En
Km. skisse i Kunstmuseet kan gi et indtryk af hans overlegne teknik. Men om det ikke var udelukkende sunde egenskaber, Couture kunde gi en elev — og af dem havde han mange — fik han i en henseende den største betydning for Isaachsen: han rettede hans blik mod de gamle mestere. Det er i Louvre og Italiens samlinger, at Isaachsen modtar de grundlæggende kunstneriske indtryk. Han blir siden, saa eiendommeligt det høres, elev af Courbet, den radikale realist, som i et og alt var Coutures modsætning, men han skriver selv, at det ikke var „Courbets Realisme, der tiltalte mig, men den dybe, poetiske Mystik i Farven og Tonen, der viser nært Slægtskab med de gamle Spaniere“. Det var oprindelig Isaachsens mening at bli historiemaler, og det er paa dette omraade, hans ældre arbeider ligger. Hans efterladte studieblade er rige paa gjengivelser af gammel kunst, og han sad inde med historiske og arkæologiske kundskaber, som langt overskred det almindelige. Et par udmærkede smaa afhandlinger i norske tidsskrifter kan endnu bære vidnesbyrd herom. Han studerer med lidenskab udgravningerne i Pompeji, og endskjønt han

i mange retninger — som friluftsmaler og elev af Courbet — staar nutiden nærmere end nogen af sit eget slægtled, er det de gamle mestere, der ogsaa har git *ham* den dybe, maleriske glød og den enkle, rige kraft, som for altid vil være hans beste egenskaber. Et par udpræget koloristiske *studier*, den Km. ene fra et optrin i Sætersdalen, den anden med et religiøst motiv, gjør dette tilstrækkelig klart. Og ud fra dette historiske grundlag maa hele hans senere virksomhed sees. Han flytter i 1864 hjem og tar bolig først i Sætersdalen, hvor han bevarer ungdomsindtryk fra dengang, faderen var sorenskriver paa stedet, senere i Kristianssand, med hvis eiendommelige gamle kultur han følte sig nær beslægtet. Paa familiegaarden Tjos i nærheden af byen dør han 1893. Og herhjemme blir Isaachsen Sætersdalens maler. Vel hjemme i dens bygningsskik og fortidsminder, fortrolig med oldnorsk og norske folkedialekter, fuld af sværmeri for alt bredt og stærkt malerisk og selv en udpræget robust natur maatte han ha alle betingelser for at forstaa dette stykke af Norges oldtid, som har ligget bortgjemt til vore dage. Han kom ikke til at gi nogen sammenhængende skildring, men det pragtfulde lille billede Km. (1878) af et *loft* med klær og kister, de studier af en Km. *sæterdalsstue* og en ung, rask *sætersdøl*, som Kunstmuseet eier, staar i ægthed og malerisk fynd paa høide med det beste i vor kunst. Gjennem samlivet med sin egn blev Isaachsen en fuldt moderne kunstner.

Men netop for en begavelse som hans, der havde søgt tilknytning i de store europæiske tradi-

tioner, var livet i de smaa sørlandske forhold ikke uden fare. Han har selv følt det, naar han forlader historiemaleriet og gaar over til landskabskunsten. Han naade ikke, hvad han under større vilkaar maatte ha kunnet drive det til. Selv som landskabsmaler, hvor han har gjort mange smukke og gjennemarbeidede ting, er det et ufærdigt billede,
Km. der repræsenterer ham i Kunstmuseet — det rige
(1881) og deilige syrintræ.

En betydning som Isaachsen naar hverken Arbo eller Bennetter, skjønt de kan pege paa et mere af-
Arbo rundet livsværk. PETER NICOLAI ARBO er født ved Drammen 1831 og uddannede sig først i Kjøbenhavn; sin længste og bestemmende studietid havde han imidlertid tilbragt i Paris, før han 1871 flyttede tilbage til Kristiania. Her dør han høsten 1892. Arbo er en af vort lands faa historiemalere. I bille-
278 (1869) der som „Valkyrien“, der vakte opsigt ved sin fremkomst og tillige er havnet i Stockholms natio-
279 (1872) nalmuseum, og „Aasgaardsreien“, som er skildret i nøie tilknytning til Welhavens digt, vil opfatningen let virke sødladen paa et moderne menneske, hvor smukt og klart det hele end er gjennemført. Nutiden forstaar kanske lettere hans mange smaa jagtbilleder med historisk farve, hans udmærkede
279 A (1869) portræter og hans maleriske landskaber. Arbo var en mand med megen kunstnerisk kultur, som ofte har gjort sit beste i løst henkastede skisser; paa en maade er ogsaa hans kunst en kulturfrugt, for hvem jordbunden endnu ikke var tilstrækkelig moden. —
Bennetter J. J. BENNETTER er født i Kristiania 1822 og fik sin første uddannelse paa tegneskolen, netop medens

düsseldorfernes ry stod paa sit høieste. Det hænger muligens sammen med, at han havde været sjømand og agtede at vælge marinemaleriet, at han ikke desto mindre gav afkald paa Tyskland og reiste for at søge sin uddannelse i belgisk kunst. Herfra gik veien senere til Paris, hvor han boede en stor del af sit liv, og studerede under Gudin — en af de gode, gamle patetiske landskabsmalere. Det „Sjøslag ved Madagaskar", som repræsenterer kunst- 256 (1863)
neren i museet, gir indtryk af noget lettere, luftigere og mere malerisk, end den tyske kunst som oftest gav; forresten er det et udmærket eksempel paa Bennetters kunst. Det var oftest sjøslag, stort hav og store effekter, han skildrede. Med en vel udviklet malerisk smag, men uden kunstneriske forbindelser med de forhold, hvor han var sat, levede han saa stille, som han tilsidst gik bort. Han opretholdt i al beskedenhed traditioner fra en kunst, som var uddannet for de store historiske billedsamlinger i Versailles og ikke havde rod hos os. I 1880 flyttede Bennetter hjem til Norge, hvor han indrettede sig et malerisk hjem i den gamle middelalderske stenkirke ved Sole paa Jæderen. Her døde den gamle religiøst interesserede mand, som i lang tid havde været diakon ved den lutherske kirke i Paris, vaaren 1904.

Franz Didrik Bøe (1820—91) er elev af den Bøe
populære dansk-tysk-franske blomstermaler Th. Grønland
Grønland, hvad et blik paa dennes „Frugt-" og 205 (1858)
„Blomsterstykke" i museet er nok til at overbevise 204
om. Han er i lighed med læreren uddannet i til- (1858)
knytning til det traditionelle hollandske blomster-

maleri, som et norsk publikum kanske mindes fra gjengivelser af „Jan van Huysums blomsterstykke". Alligevel er det nærmest som eiendommelige, duftende tidsbilleder fra femtiaarene, at hans kunst nu har interesse. Ogsaa den er blit forfinet gjennem et
250 (1852) mangeaarigt ophold i Paris. Bøe repræsenteres i
251 (1857) museet ved „Frugtstykke", „Fuglevildt" og
252 (1865) „Et Boudoir".

Uden direkte forbindelse med düsseldorferne maa endelig ogsaa tidsrummets faa billedhuggere behandles. En af dem, JULIUS MIDDELTHUN, er overhovedet, skjønt hverken en rig eller produktiv begavelse, en af de fineste, mest sympatiske kunstnere og personligheder, som vort land har frembragt. Middelthun er født paa Kongsberg 1820 og kom som ung til Kristiania for at bli guldsmed. Han besøgte samtidig tegneskolen, indtil en liden arv satte ham istand til at reise til Kjøbenhavns akademi i
Bissen 101 1840. Her blev H. W. BISSEN, af hvem Kunstmuseet eier en buste, hans lærer og den, som kom til at gi ham de afgjørende kunstneriske indtryk. Bissen havde staat Thorvaldsen meget nær, først som hans elev, siden som hans medhjælper; han er i stærk grad præget af mesterens ny-klassiske stil, og den store tradition, han blev bærer af i dansk billedhuggerkunst, lever videre i Middelthuns arbeider. Ved akademiet blev Middelthun i elleve aar; i Rom blev han derpaa i syv, og da han endelig kommer tilbage til Kristiania i 1869, flytter han ind ved Nytorvet for at bli boende der til sin død. Allerede denne sky for at „bryde op" tilkjendegir tydelig

arten af Middelthuns karakter; men endnu tydeligere træder denne for dagen i hans arbeide. I forholdet til Schweigaardstatuen antog hans selvkritik og strenghed dimensioner, der blev til mundheld for samtiden og kunde virke tragi-komisk, hvis de ikke var vidnesbyrd om udelukkende noble egenskaber. I mere end et halvt snes aar var statuen det, hvorom hans tanker dreiede sig. 1870 modtog Middelthun bestillingen, men han havde mærkelig nok aldrig seet Schweigaard, og lang tid gik med til forstudier efter dødsmaske, portræter og andre materialier. Først i 1874 kunde han fremlægge den ældste færdige model og tiltraadte derpaa en udenlandsreise for at studere moderne statuer. Da han kommer hjem, maa der opføres en særlig atelierbygning, og medens dette foregaar, fuldender Middelthun sommeren 1875 to nye, forskjellige udkast. Han kunde nu gaa til den endelige statue, der efter hans opfatning først maatte modelleres nøgen og derpaa paaklædes, og sommeren efter stod den nøgne Schweigaard færdig. Den vækker imidlertid ikke hans tilfredshed, og inden høsten har han udført en ny figur. Til alt uheld ødelægges denne ved en voldsom temperaturforandring i november maaned, og Middelthun tør under trykket af den stigende utaalmodighed intet fortælle, men har allerede i januar 1877 et tredje arbeide færdigt. I november samme aar er statuen paaklædt og blir taget i øiesyn af komiteen, men haabet om at se den fuldendt i en nær fremtid blir imidlertid skuffet. Under arbeidet ankommer den ædle Sophoklesstatue til Skulpturmuseet, og sammenligningen med den gjør Middelthun dobbelt modløs. I over halvandet

aar er han optat med finmodelleringen, før endelig gibsstøbningen til usigelig lettelse for alle parter kan foregaa eftersommeren 1881. Men Middelthun er endnu ikke tilfreds. Han vil modellere videre; det er umuligt at faa statuen udleveret til støbning, der udbryder aaben krig mellem kunstner og komite, og denne maa anvende magtsprog og sætte en bestemt frist. Da fristen udløber, opdager Middelthun ved omhyggelige maalinger, at venstre ben er for kort ovenfor knæet og maa omarbeides, og først i januar 1882 kan statuen endelig leveres til støbning. Da den saa afsløres den 27. september 1883 vækker den almindelig tilfredshed hos alle, undtagen hos Middelthun selv. Endskjønt den er et nobelt og værdigt arbeide, kan det ikke negtes, at den bærer præg af at være udpint og bearbeidet, til noget af det beste — det umiddelbare liv — er gaat tabt. Den har imidlertid opnaaet at bli det beste bidrag til kunstnerens karakteristik.

En selvkritik som Middelthuns var i virkeligheden af den overvældende art, at den maatte lægge sig hindrende over ethvert større arbeide. Hans produktion blev aldrig omfattende, og det er ikke uden grund, at han er kaldt en „bustemager“. I en række veltrufne og fine portrætbuster er hans beste
19 A arbeide nedlagt. En buste af Schweigaard findes
119 i Kunstmuseet, en af Wessel ligesaa, og hans buste
af Kjerulf blev 1874 afsløret som Kristianias første plastiske monument; endelig er en buste blit hans eget og et af den norske kunsts hovedværker — den Welhaven, han udførte for Studentersamfundet, som endnu er dens eier. Det er en idealbuste, der

ikke gir plads for noget af det lunefulde og urolige, som kunde udmærke Welhaven i det daglige liv; det er den afklarede skikkelse, som lever i hans digtning, en tænker og en kjæmper; — den opfatning, som for altid vil bli det norske folks, har intetsteds faat et betydeligere udtryk. Det ædle, kjølige marmor passer lige meget til Welhaven som til Middelthuns kunst.

Middelthun har ogsaa skildret Wergeland, men langtfra saa tilfredsstillende som modstanderen. Han fandt i Welhaven en kunstner, som var helt beslægtet med sig selv. Den gjennemarbeidede, fuldendte form, som Welhaven krævede, den var, hvad Middelthun bag et indgaaende naturstudium havde strævet og længtet mod hele sit liv. Han havde faat sine grundlæggende indtryk af Thorvaldsen og hans skole og havde uddybet dem ved de grundigste studier af den antike kunst i Rom. For ham var Michelangelo mere en indledning til dekadencen end renæssancens høidepunkt. Og skjønt han kronologisk tilhører romantiken i Norge og nærer dens interesser for folkelivet, ligger hans kunstneriske forudsætninger bevidst hos den gamle kunst. Af den række smaa *arbeider*, Kunstmuseet kjøbte 119 B—L
efter hans død, forestiller et en sæterjente og et en bergmand, og heri faar man se et udslag af hans nationale interesser, men flere behandler emner fra den græske mytologi, og alle peger ved sin stil mod klassisk tradition. Gjennem mange aar syslede han med en gigantfrise, der skulde smykke universitetets gavl. Som bekjendt kom Skeibrok siden til at udføre arbeidet, og af Middelthuns forsøg eksisterer

Ks. kun en del spredte smaategninger i Kobberstiksamlingen som et minde om hans formfølelse og famlende arbeidskraft. Selv har han betegnet den som „neppe ganske uden Betydning fra Tankens og Kompositionens Side“, og i dette afveiede udtryk faar hans høieste selvros luft. Han nærede en ærbødighed for de store forbilleder, som ikke gavnede hans egen skabertrang, og han var desuden gjennem hele livet sygelig og svag. En smuk karakteristik har han git sig selv i følgende linjer:

„Jeg blev ingen Sangfugl, men kvidrer kun lidt
I Smug, naar det hænder, at Sindet er frit
Og Hjertet for fuldt til at tie — — —“

Herhjemme udfoldede Middelthun om end stille og rolig en betydelig og interesseret virksomhed. Skjønt han kun havde gjennemgaat sin tids folkeskole, havde han erhvervet sig en fin og mangesidig dannelse; hans formelle evne var betydelig, han talte let og skrev, om end ganske lidet, saa dog udmærket. Han var under hele sit ophold i Kristiania lærer ved tegneskolen og medlem af Kunstindustrimuseets og Skulpturmuseets bestyrelse. Middelthun døde i Kristiania 1886.

Hans modsætning er i mange retninger Brynjulf Bergslien (f. 1830), malerens bror, som er udgaat fra en gammel nævenyttig, kunstnerisk begavet bondeslægt i Sogn. Fælles har de kun, at begge fik føle trykket af at være billedhugger i et lidet land, fælles er ogsaa indtryk fra Thorvaldsen og studieophold i Kjøbenhavn. Men forresten var Bergslien saa produktiv og uforknyt, som Middelthun

Bergslien

var stille og indadvendt. Foruden de buster, som altid hører med til en norsk billedhuggers virksomhed — Kunstmuseet eier hans *rigsarkivar Lange* 126
— blir han en virksom hjælp, da hovedstaden for omkring en menneskealder siden begyndte at udsmykkes med offentlige mindesmærker. Gjennem et tidsrum, der ikke er meget større end det, hvori Middelthun udfører sin ene statue, fuldender han hele tre — den virkningsfulde rytterstatue af Carl Johan, som skabte hans lykke, det noget svagere Wergelandsmonument og tilsidst den lidet heldige Asbjørnsen, som sidder paa St. Hanshaugen og findes *i udkast* i Kunstmuseet. Endelig har han ogsaa Km.
udført statuen af Johannes Brun. Best er kanske det udkast til en *Kristian Kvart*, han *ikke* fik 126 B
Udførelsen af. Det tilhører museet og gir et malerisk, (1875)
nogenlunde pompøst billede af senrenæssancens folkelige danske monark. — Af Kristoffer Borch Borch
(f. 1817), som har faat en vis tragi-komisk berømmelse ved Christiestatuen i Bergen, og som deltog i udsmykningen af Oscarshal, eier Kunstmuseet et par smaa arbeider, der viser ham som en kunstner med noget af sin tids typiske elskværdighed. — Kristian den 4.s statue blev udført af Carl Ludvig Jacobsen Jacobsen
(f. 1835), som ogsaa modellerede Wesselmonumentet. Kunstmuseet eier hans buste af *statsminister Due*. 131

NATURALISMEN.

I.

Samtidig med at düsseldorferne frembringer sin halvromantiske folkelivsskildring, er Jean Francois Millet flyttet fra Paris og ud til Barbizon, hvor han blir boende til sin død og lever en bondes jevne, naturlige liv. Dermed begynder den udvikling, som skal fuldende kampen med det akademiske maleri og gi den franske kunst en ledende stilling over hele Europa. Millets billeder af fransk bondeliv er ikke blit til efter modelstudier paa et atelier, men ude i marken og i bondens egen stue; de skyldes ikke flygtige reiseindtryk, men et helt livs erfaringer; de har en høihed og en ædel stil, som alene maa skrives paa kunstneren, men de rummer en dyb sanddruhed, der først og fremst skyldes maaden, hvorpaa de er blit til. I modsætning til en ældre kunst, som optrak strenge grænser mellem figur- og landskabsmaleri, behandler Millet figurer i landskabet og opnaar at skildre mennesket i forholdet til naturen. Det er dette, som fremfor noget gir hans skildringer en almenmenneskelig værdi.

Samtidig gjennemfører kameraterne i Barbizon —Corot, som er en udpræget landskabsidealist og stemningsmaler, Rousseau, om hvem det træffende er sagt, at han gir „saa lidt som muligt, men saa stærkt som muligt“, og andre en tilsvarende førstehaandsbetragtning i det rene landskabsmaleri. De blir ophavsmænd til den kunst, som er kaldt *le paysage intime*[1], der skyr de store vuer og fordyber sig i en krog af naturen. Det er barbizonskolen, som indleder det moderne friluftsmaleri, der kan synes en enkel ting, men i virkeligheden er lidet kjendt af ældre malerkunst, hvor det gjælder mere end studier og skisser. Selv Dahl udførte sine beste landskaber inden fire vægge. Friluftsmaleriet, som tvinger til en helt personlig opfatning af naturen, er den farligste fiende for enhver kunstnerisk tradition, den være ond eller god, og dermed er dets styrke og dets svaghed angit.

Imidlertid foregik udviklingen ude i den lille franske landsby rolig og ubemærket. Corot vinder hurtig et stort navn, men er til gjengjæld den, som har de dybeste rødder i den gamle kunst. Millet opnaar kun ubetydelige priser for de billeder, som er betalt med hundrede tusener efter hans død. Det er først, da tilsvarende retninger begynder at gjøre sig gjældende i Paris, at der opstaar rivninger i den franske kunst. Allerede længe havde Courbets brutalt forkyndte realisme virket som en rød klud paa det akademiske maleri, men først i Edouard Manet faar den nye kunst sin banebrydende aand. I ham mødes alle strømme. Han er friluftsmaler som Millet,

[1] Det intime landskabsmaleri.

han er realist som Courbet; han dukker dybt i den gamle kunst — til en naturalisme som hos Velazquez, til en aandrigt improviseret malerkunst som hos Goya. Ny og gammel virkelighedskunst er med at danne ham, til han staar som en fuldt moderne aand, der har frigjort sig for literære og akademiske reminiscenser og skabt sig selv og det nittende aarhundrede en ny malerisk stil. Courbet har engang ladet ham høre, at hans figurer var flade som spardame, hvortil Manet svarede, at den andens var runde som billardkugler; sikkert er det, at der er noget lidet plastisk, men udpræget malerisk ved Manets billeder, som gjennem ham gaar over i den moderne kunst.

Manet refuseres paa salonen, men forsvares af Zola, og under de almindelige brydninger, som syttiaarene indleder over hele Europa, bryder kampen mellem ældre og yngre kunstnere løs. Den føres gjennem en aarrække med ægte gallisk hidsighed. Udestængt fra de officielle udstillinger afholder Manets tilhængere fra slutten af syttiaarene til ud i ottierne sin egen — impressionisternes salon, som den er kaldt efter retningens yderliggaaende fløi. Det er til denne, at en stor del af Frankriges betydeligste kunstneriske ungdom maa regnes. Der er to egenskaber, som fremfor alt kjendetegner impressionismen: det hensynsløse helhedsindtryk og de lyse farver. Begge skyldes det umiddelbare forhold til naturen, om end sansen for helhed for en stor del maa skrives paa Millets og Manets kunstneriske væsentlighed, og i begge retninger fører kampens hede til store overdrivelser. Helhedsvirkningen kan

bli et skjul for overfladisk formbehandling og medfører en løssluppen, bred teknik, som mere end noget bidrager til at fjerne det store publikum; og der var en tid, da kun vaskekoner, klær til tørring og skinnende kalkede mure var lyse nok til at gjengives malerisk. Men med manglerne er ogsaa styrken nævnt. Impressionisterne skaber en rask og livfuld skildring, en sans for belysning og for luft, en friskhed og naturlighed, som gir dem en eiendommelig plads mellem alle tiders kunstnere. Nu har tiden slebet yderlighederne bort, og den moderne franske kunst indtar en agtværdig stilling som tidens gjængse, anerkjendte maleri. — Af de store banebrydende kunstnere eier Kunstmuseet intet, derimod et par billeder af den radikale generation. Gjennem CLAUDE
MONETS (f. 1840) friske „Kystbillede“ er der **Monet**
anledning til at gjøre bekjendtskab med en af dens **328 (1886)**
første mænd; ogsaa en „Gade i solskin“ af I. F. **329**
RAFAELLI (f. 1845), der først sent havnede i impres- **Rafaelli**
sionismen, er et typisk lidet billede fra ottiaarene i Frankrige.

Under dette havde de unge norske kunstnere drevet sine studier i München hos en udpræget malerisk, men akademisk og gallerifarvet kunst. Her modtog Eilif Peterssen og Hans Heyerdahl enkelte af sine beste indtryk; men det gik størsteparten som Werenskiold, at de hverken forstod de gamle mestere eller de nye, som saucede sine billeder med brunt for at ligne dem, og at de endte med at føle sig som en fiende af det hele. Werenskiold har engang skrevet, „at første gang jeg saa den kunst, jeg havde ventet, det var da jeg saa den franske paa Münchener-

udstillingen i 1879". Dens ry blev stadig stærkere; en for en brød de norske kunstnere op, og i begyndelsen af ottiaarene er omtrent alle samlet i Paris. De slagord fra impressionisme og friluftsmaleri, som suser dem om ørene i den franske hovedstad, blir de samme, der siden faar anvendelse hjemme, og præger deres kunst. Werenskiold, der har været skolens teoretiker og første forkjæmper, definerer i begyndelsen af ottiaarene impressionismen som en retning, „der søger at gjengi indtrykket — *l'impression* — det umiddelbare, momentane indtryk, naturen gjør paa os, med andre ord, tingene ikke saaledes som vi ved, at de er, men saaledes som de ser ud". Han nævner som eksempel fremstillingen af et dreiende hjul og siger videre: „naar noget i fri luft faar en blaalig kold tone, saa maler de den ikke varmt og brunt, fordi „varme farver er smukke" og „kolde stygge", men prøver at gjøre akkurat som de ser det med egne øine." Hvad her er sagt om fransk, gjælder lige meget moderne norsk kunst. Naar Krohg ved den første høstudstilling i Studentersamfundet 1882 gir sit Sverdrup-portræt en illusorisk opstilling bag en taburet, et lommetørklæde og et glas vand, naar landskabsmaleren Jørgen Sørensen finder at maatte angi en billedtitel saa nøiagtig som „Februar, 2 graders kulde", og Frits Thaulow paa Modum aabner det „nationale friluftsakademi med fransk teint", der faar ivrig tilslutning, er det tydelige vidnesbyrd om en ny tid ogsaa i Norges malerkunst.

Før de unge kunstnere i begyndelsen af ottiaarene vendte tilbage til Kristiania, havde det ikke

været dem klart, at de i modsætning til saa mange ældre skulde nedsætte sig hjemme for godt. Naar det alligevel blev tilfældet, kan Eckersberg og hans norske malerskole vistnok tilskrives en del af æren; meget skyldes forholdenes naturlige vækst; men mest kanske de lidenskabelige kampe, som netop foregaar paa alle omraader i Norge. De skabte et liv, som altid øver en naturlig tiltrækning og mangengang gjør forholdene større, end de virkelig er. Kamplystne var de norske kunstnere allerede fra Paris, og personlig stod de rustet saa godt som vel muligt. De havde i sine førere, Thaulow, Krohg og Werenskiold, tre saa alsidigt og repræsentativt udviklede mænd, som man sjelden finder dem — Thaulow frisk og vittig, med et eget tag paa sit kjære Kristiania, Krohg slagfærdig og intelligent, Werenskiold klar, skarp, konsekvent og energisk. Lidt mere i baggrunden stod den stilfærdige Eilif Peterssen og den springende, aandrige Gerhard Munthe. Omtrent alle var akademikere; Krohg tilmed juridisk kandidat, hvad man undertiden kan mærke i hans polemik.

I det politiske liv gjaldt striden som bekjendt bureaukrati mod flertalsstyre; Johan Sverdrup førte seirrigt de norske bønder til rigsretten og den første parlamentariske regjering. I literatur og kunst staar romantik mod naturalisme; i skole og universitet staar latinen mod de moderne sprog; i religion og filosofi ortodoksi og hegelianisme mod udviklingslære og vantro. For den ældre slægt stillede det sig, og utvilsomt med rette, som den gamle norske dannelse, der forresten intetsteds har faat et klarere

udtryk end i Johan Sverdrups formfuldendte veltalenhed, stod for fald. Det er intet under, at universitetet tog saa virksom del i kampen paa konservativ side. Alt som før blev regnet for dannelse i Norge, havde mer end nogetsteds sit rygstød i en mægtig embedsstand. Kunst og literatur levede endnu for en stor del udenfor landets grænser; museer og videnskabelige instituter — aandelige dannelsesmidler udenfor bøgerne fandtes kun i sin spire; ingen gammel national literatur gav tradition og form til et sprog, som i stærk grad tog farve af klassisk literatur. Den norske dannelse var en udpræget katederdannelse, der saa liv og kunst under en strengt akademisk og spekulativ synsvinkel, og det er allerede nævnt, hvordan vi faar en hjemlig æstetik længe før et hjemligt kunstliv. Det er sikkert, at en aandsbevægelse, som paa engang spænder vidt nok til at gi embedsstanden et politisk dødsstød, som bærer kravet paa empiriske metoder og hadet til de døde sprog i sit skjød, som ynder at udtrykke sig med knusende foragt om alleslags akademier og kommer med en kunst og en literatur, der paa engang kræver tendens og faglig bedømmelse — den retter et grundstød mod alle elementer i den gamle norske kultur. Forfærdet kunde de gamles poet Andreas Munch udbryde i sit bekjendte: „Hvad er det for et gyseligt Spektakel derhjemme i mit kjære Fædreland!“ I social henseende viser resultatet sig tydelig derved, at med ottiaarene ophører studenternes dominerende betydning i det norske samfund. Det er betegnende, at det for en stor del er dem selv, som bevirker det.

For samtiden ytrer striden sig en smule vagt og almindelig som en kamp mellem det gamle og det nye. Det er denne betegnelse, professor Dietrichson gir den i sin tale til de nye immatrikulerede studenter i 1882, hvor han væsentlig ser den som den evige strid mellem vis erfaring og haabefuld ungdomstro, eller som det opfattedes og altid opfattes af unge mennesker: mellem dem, som sad trygt og dorskt i sædet, og dem, som vilde bryde sig en bane. Men den var ogsaa noget meget mere. Med god grund kunde professor Monrad skrive, at den moderne kunsts „Slægtskab med en i den nyere Tid temmelig udbredt naturalistisk-deterministisk Livsanskuelse er umiskjendeligt“. Trods sin mægtige nationale betydning er det betegnende, at et af tidsrummets slagord var det kosmopolitiske. Ungdommen følte sig som den, der førte et virkeligt europæisk element ind i norsk kulturliv, og den tog neppe feil. Ottiaarene er brydningen mellem vor egen gammeldagse og i mange retninger værdifulde dannelse og den mægtige bevægelse, som jevnt og sikkert havde udviklet sig i det nittende aarhundredes Europa. Denne bevægelse med sin nyvundne naturvidenskab og økonomiske omvæltning, med sin virkelighedssans og med alle de religiøse, politiske, sociale og kunstneriske synsmaader, som var følgen heraf, kan sikkert som helhed best betegnes under navn af naturalisme. Naturalismen er kun en kunstnerisk bevægelse, fordi den samtidig er en helt almen og verdenhistorisk; den har ført til en omvæltning af begreber og forhold, som vi endnu ikke kan overskue, fordi vi staar midt oppe i den, men kun aner

som indledning til et nyt tidsrum i menneskehedens udvikling. Det nittende aarhundrede er naturalismens aarhundrede, og ottiaarene indeholder fortællingen om et Norge, som pludselig og vældig rives ind i tidens strøm. Det, som havde været en langsom vækst i de store kulturlande, maatte hos os, der havde vanskeligere for at holde jevnt og stadigt følge, komme som et overvældende slag. Udviklingen kan hertillands studeres i sammentrængt og rendyrket tilstand, og deri ligger ottiaarenes store kulturhistoriske interesse.

Det er ikke vanskeligt at følge malerkunstens sammenhæng med denne store kulturudvikling. Den kan sees tilmed i vor egen kunst, som mere end noget i norsk kultur er et barn af Europa. Efterat Rousseau havde indledet en ny tid ved at præke tilbagevenden til naturen, bryder landskabsmaleriet med den akademiske kunst; Turner og Constable optræder banebrydende i England, Friedrich stilfærdigere, men ikke mindre fint i Tyskland, Eckersberg grundlægger en sund dansk udvikling, og Dahl skaber sine mægtige virkelighedsskildringer af den norske natur. Og medens menneskeskildringen endnu blir hængende ved den gamle tradition, er det de demokratiske, ny-revolutionære strømninger omkring februarrevolutionen, som ogsaa her bringer baandene til at løsne. I vor egen kunst sker det kun beskedent og halvveis romantisk gjennem Tidemands virksomhed, men i selve revolutionsaaret slaar Millet igjennem og indleder, uden kanske selv at tilhøre den, naturalismen i den franske malerkunst. Courbet staar kommunen og den tredje revolution nær, og

samtidig med Darwins virksomhed og hele det gjennembrud i menneskeligt tænkesæt, den har til følge, samler Manet alle kunstudviklingens traade i sin haand og blir grundlægger af den moderne impressionisme. Det var som bærere af en ny tid, ottiaarenes ungdom følte sig. Den kunst, som Werenskiold, Thaulow og Krohg førte hjem til Norge, var i virkeligheden den nye tids kunst, og det er tilsist alene dette og forbindelsen med de store europæiske strømninger, som kan forklare kampens vældige lidenskab.

II.

I malerkunsten maatte stødet hos os rettes mod düsseldorferne, og det er herfra den opfatning af deres brune farver, maleriske maner og sødligt romantiske væsen skriver sig, som for en væsentlig del gjør sig gjældende den dag i dag. Det er interessant at lægge mærke til, at allerede professor Dahl havde seet dem paa samme maade, om hans meninger end ikke vandt gjenklang hos det norske publikum. De ældre malere, som boede i Kristiania i ottiaarene, var imidlertid ikke mange. Eckersberg, til hvem den unge kunst stod i personligt taknemmelighedsforhold, var død for ti aar siden, og hans eftermand Morten Müller atter flyttet tilbage til Tyskland. Arbo og Knut Bergslien var bosat herhjemme fra omkring 1870, med levede rolig og uden synderlig tanke paa at ta striden op; Middelthun og Brynjulf Bergslien stod som billedhuggere det hele fjernere, og Amaldus Nielsen, der tog ophold hjemme i 1869,

havde ved samlivet med norsk natur udviklet sig mod et realistisk friluftsmaleri. Det gamle, som skulde angribes, havde for størstedelen sit tilhold udenfor landets grænser, og det er dette forhold, som gir den kunstneriske strid i Norge et helt igjennem eiendommeligt præg. Den maatte føres, ikke mod den gamle kunst, men mod dens venner, og til dem maatte dengang omtrent hele den dannede almenhed regnes. Ottiaarene er i Norge mere end andetsteds en kamp mellem publikum og kunstnere.

I 1875 var den veltalende og talentfulde Lorentz Dietrichson kaldet til ekstraordinær professor i kunsthistorie ved Kristiania universitet. Det er første gang, en lignende stilling er oprettet i Norge. Dietrichson, som er født i Bergen nytaarsdag 1834, havde tilbragt en væsentlig del af sit liv som forfatter i Sverige. Han virkede først som docent i Upsala, senere blandt andet som professor i kunsthistorie ved Stockholms kunstakademi, og han havde udfoldet en virksomhed, der har sat betydelige mærker i svensk kunstliv. Ved sin hjemkomst fandt han en hovedstad, hvor museer og kunstforhold endnu ikke var naaet udover den første spæde begyndelse. Det var paa hans skuldre, at det byrdefulde, men nødvendige arbeide blev lagt at præke kunstens betydning ogsaa for de smaa forhold. Han har her udført et grundlæggende, betydeligt arbeide, som vanskelig kan overvurderes. Allerede ved hjemkomsten blev han formand i en kongelig kommission til udarbeidelse af planer for en norsk kunstskole, som imidlertid ikke kom istand og endnu venter paa sin oprettelse. I aarene derefter grundlægges en række kunstneriske

institutioner, og han har virksom del i dem alle. 1876 oprettes Skulpturmuseet, hvortil professor Monrad allerede i 1859 havde udkastet ideen; dets egentlige ophavsmænd er assessor Mariboe og rektor Vibe, men ogsaa professor Dietrichson stod planen nær. Samme aar stiftes efter hans særlige initiativ Kunstindustrimuseet, aaret efter Kobberstiksamlingen og endelig tilslut universitetets samling af kunsthistorisk undervisningsmateriel. I alle disses som i Nationalgalleriets bestyrelse har han, særlig i ældre tider, spillet en betydelig rolle. Det kulturliv, som i stor grad er knyttet til moderne museer, og som først nutidens Norge kan begynde at ane betydningen af, skylder professor Dietrichson meget. Men ogsaa som forfatter kan han se tilbage paa en omfattende virksomhed. Selv om mangelen af literære traditioner og et manglende kunst- og museumsliv nødvendigvis maatte virke hæmmende paa hans arbeide, skjænker det ham paa den anden side æren af at ha tilført norsk kultur en helt ny, omfattende provins. Det viser nyheden af vor kultur, at han er den første nordmand, som har skrevet en kunsthistorisk bog, og til denne dag kan ingen se tilbage paa et saa udstrakt æstetisk forfatterskab. Han har skrevet store, universelle værker om Kristusbilledets udvikling, om Antinoosbilledet og om Michelangelo; en udførlig æstetik i forbindelse med en almindelig kunsthistorie skyldes hans pen, og han har paa vort eget kulturomraade offentliggjort udførlige og værdifulde arbeider om norsk træskjærerkunst og norske stavkirker, om Adolph Tidemand og Hans Gude. Som forfatter og videnskabsmand

tilhører Lorentz Dietrichson helt romantikens periode. Selv en af studenterbevægelsens førere har hans stil tat farve fra skandinavismens tider, og dens begeistring og idealitet er af en art, som allerede ligger nutiden noget fjernt. Hans kunstopfatning lever endnu i uforstyrret samliv med skjønliteratur og filosofi, endskjønt hans egen spekulative æstetik er et af hans svagere arbeider, og hans metode eier ikke helt den stilkritiske og historiske præcision, som eftertiden har tilstræbt. Hans kunstnere er Tidemand og Gude og hans publikum det samme som deres. Rigt udrustet og høit beundret som foredragsholder — med en svulmende og sangvinsk veltalenhed — havde han et stærkt greb paa de samfundsklasser, som var bærere af ældre norsk dannelse, og intet er naturligere, end at den kunst, som stillede sig affeiende og haanlig overfor den gamle, idylliske romantik, maatte finde sin stærkeste modstander i ham. Som ved en skjæbnens ironi kom Dietrichson, der altid havde kjæmpet for et hjemligt kunstliv, til at bli dettes første, alvorlige modstander. Eftertiden kan neppe gi ham ret i hans pessimistiske opfatning af naturalismen, men et brud mellem det gamle og det nye var uundgaaligt, og Dietrichson havde fuld historisk ret til at staa, hvor han stod. Han er et stykke romantik i nutiden, og han har, som han selv vilde udtrykke det, været tro mod sin ungdoms idealer.

Striden begyndte som naturligt kunde være i literaturen, hvor professor Dietrichson i et foredrag i Studentersamfundet i 1882 betegnede den moderne

naturalisme som et forfald[1]. Dermed var signalet git til den mangeaarige feide, som skulde faa sit væsentligste tilhold hos den akademiske ungdom, hvor den var forberedt allerede under syttiernes studenterliv og gjennem Georg Brandes's indflydelse. Den blev ikke ført med de blideste vaaben. Studenter relegeredes, og det er bekjendt, hvordan autoriteterne troede at maatte forfølge den yderste radikale fløi, den saakaldte bohêmeliteratur, lige til beslaglæggelse og straf. For Dietrichsons vedkommende kulminerede bevægelsen med den voldsomme polemik, som fulgte, da Henrik Ibsen paa gjennemreise i Kristiania 1885 havde negtet at modta studenterne, fordi professoren var deres formand. Det er fra denne tid han for alle literære brushoveder kun har staat som en prologforfatter for den pene kunst. Hvor det derimod gjaldt billedkunsten, kunde kampen ikke faa et tilsvarende omfang, og medens professor Dietrichson overfor literaturen væsentlig nøiede sig med at gjentage tidens stadige omkvæd, at „dens Kjæphest synes at være Betragtningen af det Raadne, Slette i Menneskenaturen", staar han der paa sikrere grund. Det er Tidemands og Gudes ven, som taler, og i modsætning til alt andet, som blev sagt fra de gamles leir om bildende kunst, er hans udtalelser ikke almindelige, literære eller kristelig-idealistiske, men indeholder en fuldt saglig, kunstnerisk kritik, som eftertiden paa flere punkter har erkjendt berettigelsen af. End-

[1] L. Dietrichson: Betegner den moderne Realisme i Poesien et Fremskridt eller et Forfald? Kra. 1882. Trykt som Manuskript til Brug ved Diskussionen.

skjønt Dietrichson ofte selv hævder det modsatte, er det tilladt at tro, at han ikke helt forstod impressionismens kunstneriske berettigelse. Det gjaldt til en vis grad om ham, som det gjaldt om de unge, og som det altid vil gaa i store kamptider, at enhver nærede en brændende tro paa sit egets absolute værdi; var de gamle mestere for den ene part væsentlig noget, som havde pinet og plaget dem under læretiden i München, saa var for den anden part hverken Millet eller Manet noget mere end rent isolerede — en demokratisk og en parisisk foreteelse. Men professor Dietrichson fremhæver med rette, at en kunst, som saa hensynsløst tog sigte paa helhedsindtrykket, i længden let kunde lide skibbrud paa tegning og form. Hans kritik skjød maalet forbi, saalænge han stod overfor den række betydelige kunstnere, der havde faat en lang og grundig skolegang, men den nærmest paafølgende slægt, som kun var opfødt med impressionisme, har muligens vist dens berettigelse. Naar han fremhæver, at en aandløs naturalisme ikke er mere værd end det rent mekaniske fotografi, er der intet at indvende i og for sig; udviklingen har imidlertid godtgjort, at kunstnere som Werenskiold, Krohg og Munthe hører til de aandfuldeste i norsk kultur. Dietrichson hævdede, at ogsaa detaljerne og den kunstneriske tradition har værdi — et standpunkt, der nu forekommer lige ubestrideligt som naturalisternes følelse af at ha frembragt vor tids typiske kunst. I det hele taget har polemiken nu kun historisk interesse. Eftertiden har lettere for at indse den lidt banale sandhed, at i kunsten saalidt som andetsteds

er retninger og modsætninger kaldet til at ødelægge, men til at udfylde hinanden. De er udtryk for historiske og personlige forhold, som alle har ret til at bestaa.

Men professor Dietrichson stod ikke alene i kampen. Repræsenterer han det gamle, virkelig kunstneriske skjøn, træder gjennem en anden mand romantikens literære og spekulative, idealistiske og afblegede publikumsopfatning samtiden imøde. Denne mand er professor Monrad. For nutiden, der væsentlig erindrer Monrad som en gammel mand, og hvis stil og tanker nu staar os fjernt, falder det lidt vanskeligt at værdsætte ham efter fortjeneste. Han vil for de fleste kun staa som den lidt utidsmæssige evige student med det sokratiske udseende. Han var imidlertid ikke alene et usædvanlig let hoved, der gjennemgik sine eksamener med udmærkelse og gjorde en hurtig akademisk karriere; han var ogsaa en produktiv og betydelig forfatter, der ikke altid udtrykte sig i den afskrækkende filosofiske jargon, hvorunder studenterne stiftede bekjendtskab med ham i hans kompendier til andeneksamen. Heller ikke er det ganske rigtigt at tænke sig hans kunstopfatning som et udelukkende produkt af studerkammeret. Han besøgte i sin ungdom Italien med det væsentlige formaal at studere antik kunst, og han har senere foretat en studiereise for at gjennemgaa europæiske kunstsamlinger; hvad mere er, det er kunsten, som paa en maade har gjort ham til hegelianer. Under bestræbelserne for „systematisk at bearbeide“ sine italienske indtryk, om dets heder paa tidens sprog, studerede han ogsaa

Hegels Æstetik, der gjælder for et af den store filosofs beste arbeider og gav ham en forstaaelse af dennes tanker, som han hidtil havde savnet. Selv om Monrads store „Æstetik“ i to bind sikkert er af de værker, som ikke engang læses af fagfolk, er hans tidligere æstetiske forfatterskab baade interessantere og bedre skrevet, end rygtet gaar, og kanske i og for sig noget af det beste i hans produktion. Det er som allerede nævnt ogsaa ham, der fattede ideen til et skulpturmuseum, og han var i en aarrække medlem baade af dettes og af Nationalgalleriets direktion. Han har tilmed ved at udtræde af Skulpturmuseets bestyrelse, da han fandt, at der ikke reistes tilstrækkelige faglige krav til dettes direktør, foretat et for sin tid høist usædvanligt skridt. Imidlertid maa det alligevel være tilladt at tvile paa, at professor Monrads umiddelbare kunstopfatning var udviklet synderlig udover det almindelige. Han har engang fundet A. Munchs tragedie „Lord William Russel“, som nu intet menneske læser, værdigt til at behandles i en hel liden bog, og medianfiguren paa universitetet, som han saa karakteristisk for de smaa forhold engang kjøbte paa en reise i Berlin, har ligetil for faa aar siden staat som et vidnesbyrd om hans forstand paa dekorativ skulptur.

I 1883 udgav Monrad et lidet arbeide: „Kunstretninger“, der var ment som et bidrag i den kunstneriske strid, om han end var blit tro mod sine filosofiske principer ved at fremhæve, at nutidens „foranderlige Forekomster væsentlig maae betragtes under det Uforanderliges Synspunkt“. Som leilighedsskrift er det imidlertid mest mærkeligt ved sin

mangel paa aktualitet, og det blev vittig og træffende af en samtidig modstander betegnet som „en forelæsning fra den syvende himmel“. Monrads opfatning af den moderne kunst er den samme som Dietrichsons og den ældre slægts: „Vi have seet en eensidig Realisme i Kunsten tilsidst løbe ud i en Dyrkelse af det Uskjønne som Saadant.“ En bemærkning, der tar saa direkte sigte paa livet som denne, er imidlertid sjelden. Kun i et par linjer hist og her udtrykker han sig bestemt og kunstnerisk, men de er værd at citere, fordi de gir et rigtigt billede af den nye impressionistiske teknik. Det er utvilsomt, at den brede, uvante malemaade forklarer adskilligt af naturalismens gjenvordigheder i Norge. Det kunde ikke undgaaes, at den til en begyndelse maatte fjerne et publikum, der var opdraget med de ældre skolers mere sirlige maner, og man kan godt forstaa professor Monrad, naar han i overensstemmelse med sit udgangspunkt skriver, at „det Raae vil udføres raat“. Og naar han „seer saa mange af disse moderne realistiske Billeder, der mere ligne Undermalinger og Skizzer end udførte Malerier“, naar han opfatter ottiaarenes kunstner som en „Malerlærling, (der) fremtryller paa Lærredet endeel drøie Klatter, grelle Localfarver uden Smeltning og uden Luft, mangengang ogsaa med svag Tegning“, saa er det forstaaligt nok, at han om end ganske urigtig karakteriserer resultatet som en „Malerkunst . . . hvor hensynsløst paasmurte Localfarver saa ofte lade Verkets Eenhed og Harmoni træde sørgeligt i Skyggen“. Hvis almenheden havde vanskeligt for at følge ham paa hans filosofiske flugt,

kan man være forvisset om, at den ialfald gav ham sit ubetingede medhold her. Allerede derved viser professor Monrad sig som en typisk repræsentant for det norske publikum. Men ikke her alene. Naar han fremhæver — og det er derpaa bogens hovedvægt ligger — hvordan bevidstheden om det evige er kunstens dybe rod, hvordan den derfor under grækernes lykkelige hedenskab kunde bli, hvad han kalder ideal-realistisk, medens kristendommen, som netop byggede paa tanken om en Gud i hel og sand menneskeskikkelse, paa engang evig og undergit det timelige livs ufuldkommenhed, maatte udvikle en kunst, hvor idealisme og realisme lettere kunde komme i indbyrdes konflikt, saa er det ganske vist smukt og ægte hegelsk tænkt; men saa fint tænkte neppe et almindeligt dannet norsk menneske om kunst. Men allerede den ting, at tankerne optar saa stor plads i forhold til en umiddelbar betragtning, at en række spørgsmaal, som er udelukkende tekniske, gjøres til filosofi, og at det hele er saa fjernt, akademisk og æstetisk, medens det fortæller saa lidet om positiv kunstnerisk smag, peger bagover mod den norske dannelses-romantik. Alene for den, som nærer udprægede tanker om kunstens sammenhæng med filosofi og literatur, er det muligt at forme et polemisk leilighedsskrift paa denne maade. Den spekulative æstetik har utvilsomt sin berettigelse, men en saa væsentlig overvurdering af dens betydning for at fælde aktuelle kunstdomme, som professor Monrad gjør sig skyldig i, kan kun tilhøre en svunden — eller rettere bestemt: en kunstløs tid. Selv om den spekulative udformning

af professor Monrads kunstopfatning var en filosofisk fagsag, har den sin rod i almindelige kulturforhold; den er en spidsfindig frugt af den gamle norske almendannelsens kunstskjøn. Det er reminiscenser fra Welhavens krav om at tolke naturen i forklaret form, som lever igjen i hans og den ældre samtids uvilje mod en stærk naturalisme. Hvad skulde kunsten, som i Norge havde levet lykkeligt paa lurlok og idyllisk sæterliv, med disse plumpe, begsømskodde bønder, der ikke blev mindre farlige eller mere sympatiske, fordi de samtidig holdt sit indtog i den politiske virkelighed. For den gamle kultur var Thorvaldsens og Tidemands typer et udtryk for den nobleste menneskelighed. En opgivelse af de gamle skjønne former var for den noget mere end en smagssag; det var et fald i menneskeværd og en slappelse af selve de ideale krav til mennesket. Kunsten havde for den gamle norske dannelse en slags religiøs betydning og maatte ikke profaneres af den usle virkelighed. Det er den kristelig-dualistiske opfatning af det evige og ideale som en modsætning til det syndigt jordiske, der er det stærkeste ophav til uviljen mod naturalismen. „Fra Moralens Synspunkt er Mennesket, saadant som det af Naturen er, ikke godt, men ondt; Naturligheden er det Onde, som skal ophæves“, skriver professor Monrad i sine „Tolv Forelæsninger om det Skjønne“. Tiden kunde ikke og vilde ikke indse, at kunsten til alle tider har hat sin rod i forholdet til vor egen jord. Det er dannelses-idealismen, den naive, elskværdige kulturlængsel fra romantikens tid, som sætter sig sit siste monument i professor Monrads

i og for sig saa lidet almene polemik, og deri ligger dens store kulturhistoriske interesse.

Almendannelsens kunstskjøn, der har hat saa stor historisk betydning, var imidlertid ikke længere tilstrækkeligt for et kunstliv, som vilde hæve sig op over diletantismen. Det er betegnende, at kravet paa faglig indsigt er et af de første, som reises af de unge kunstnere. Allerede i 1880 havde Thaulow forgjæves krævet det ved bestyrelsesvalg i Kunstforeningen, og denne, som længst beholdt systemet med en ledelse af lægmænd, var ogsaa det gamles beste tilhold. Det er de samme krav, som reises overfor Nationalgalleriets direktion og kunstnerstipendiernes uddeling og tilslut fører til oprettelse af Kunstnernes repræsentative komite[1] — en institution, valgt af kunstnere, der har at være departementets raadgiver i alle kunstneriske spørgsmaal. Det er for en stor del de samme synsmaader, som gjør sig gjældende, naar kunstnerne — særlig som et brud med Kunstforeningen — i 1882 opretter den første høstudstilling, hvor juryen bestod af kunstnere valgt af udstillingen selv[2]. Meget blir forstaaligt, naar det gaar op for en, at ottiaarenes kamp for en stor del staar mellem den gamle almendannelse og det moderne faglige skjøn. Striden om emnernes betydning er intet andet. I opposition — for det

[1] Den er senere omdøbt til „Bildende kunstneres styre".

[2] Høstudstillingen gik i 1884 over til en aarlig statsinstitution, som sorterer under kunstnernes styre. Forøvrig er organisationen den samme. Den har ført en meget omflakkende tilværelse, og foruden i Studentersamfundet hat sit lokale i Nationalgalleriet, Handelsstandens forening, Tivoli, Dioramaet og Historisk museum. Den venter endnu paa sin egen bygning.

første mod düsseldorferne, som altid skulde fortælle noget, og dernæst mod den gamle literære kunstopfatning gik naturalismen, om ikke i praksis saa dog i teori, til den yderlighed, at emnet var totalt ligegyldigt — et kaalhoved saa betydningsfuldt som et menneskehoved — bare det var godt malet. Kravene til det maleriske og det rent tekniske forstørres deraf. Og begeistringen for det faglige fører i kampens hede til saa selvødelæggende paastande, som at overhovedet kun udøvende kunstnere forstod sig paa kunst. Det er fra denne tid begrebet „publikum“ — det stakkars ubegavede publikum, som intet ved og intet forstaar, men kun er en evig og taknemmelig syndebuk, opstaar. Det er et udslag af den samme tankegang, naar slagordene om *l'art pour l'art* netop begynder at faa vind i seilene, hvor selvmodsigende de end kan høres i en udpræget tendensvenlig kunst. Kunsten er gourmanderie, som Frits Thaulow udtrykte sig. Men med sine overdrivelser var bevægelsen sund og nødvendig. Ingen kultur bygges uden ved virkelig indsigt, og den tid var kommet, da vi — takket være et begyndende hjemligt kunst- og museumsliv — kunde haabe paa en kunstforstand, som ikke var bygget paa bøgerne, men paa selvsyn. Men det kan ikke negtes, at det norske publikum foreløbig har tabt sin gamle kunstneriske kultur uden helt at bli herre over nogen ny. Der er en betydelig fare ved at tilsidesætte almenmenneskelige hensyn, og den kan kun minskes ved, at kunstens og kunstlivets bærere lidt gammeldags har for øie, at de ikke først og fremst arbeider for sig selv, men for sin samtid.

Paa naturalismens side i den norske æstetik stod egentlig kun Dr. Andreas Aubert. Han er den eneste, som klart forstod dens historiske og nationale betydning, men han tilhører ikke dens yderliggaaende fløi. Han er oprindelig teolog, og meget i hans stil og tanker peger tilbage paa det moderate, mere folkelige element, som har sin oprindelse i grundtvigianismen. Selv tilhørende en gammel embedsslægt, aandelig og stilistisk paavirket af Bjørnson og med udpræget etiske interesser indtager Aubert paa mange maader en overgangsstilling. Men naar han skriver sit stort anlagte og rige værk om professor Dahl, der altid vil bli et hovedværk i norsk kunsthistorie, er det med hjertet fuldt og helt paa den aandfulde naturalismes side. Han var den første, som saa det ubestridelige slægtskab mellem Dahl og den nye norske malerkunst og som derigjennem øinede muligheden af en national kunstnerisk tradition. Senere har han beriget norsk kunststudium med værdifulde oplysninger — blandt andet med en overlegen fremstilling af malerkunsten i „Norge i det 19. aarhundrede“ — og er vel for øieblikket den mand, som sidder inde med den største indsigt i vor kunsthistorie. Stærkt grebet af Gerhard Munthes tanker om et norsk farveinstinkt, har han paa dette som paa andre omraader været en utrættelig arbeider for et hjemligt kunstliv paa bred, folkelig grund. Ogsaa inden verdenskunsten foreligger et par interessante afhandlinger fra hans pen.

III.

Naar naturalismen trods alt ogsaa havde et stort begeistret publikum, som forresten væsentlig maatte søges udenfor embedsstanden og de gamle dannede kredse, skyldes det ubetinget dens tendens. Otti-aarene er jo netop den mindeværdige tid, da kunsten under Bjørnsons og Ibsens indflydelse søgte sit maal i at „sætte problemer under debat“, og partierne stod skarpere mod hinanden, end de nogensinde har gjort — en ny-voltairiansk tid, som gik svanger med reformer, var livsglad i sin livsforagt, tillidsfuld i sin pessimisme, og for hvem alt former sig og forklares under begreberne høire og venstre. Og billedkunsten som alt nyt var i udpræget grad „venstre“. Det er en kjendsgjerning, som kan synes noget letvindt, men ikke maa oversees, thi den forklarer ikke alene for en stor del kunstopfatningens natur, men ogsaa kunsten selv. Forgjæves kunde Monrad og Dietrichson fremholde, at dens opgave ikke laa „i de praktiske Livsinteressers Tjeneste“; den vilde selv være med at reformere verden, og det er klart, at den derved yderligere maatte fjerne et publikum, som væsentlig fandtes blandt datidens konservative parti. I kunst-kritiken staar høirepressen mod og venstrepressen for, og det skyldes sikkert for en stor del parti-hensyn, naar de første høstudstillinger vækker et liv i publikum som aldrig siden. I og for sig har en billedkunst, der tog sine opgaver saa kunstnerisk alvorligt som den norske naturalisme, vanskeligt for at bekjende nogen udpræget tendens; men allerede det faktum, at den overveiende skildrede de lavere

samfundsklassers liv, stod for publikum som for kunstnerne selv som i høi grad tendensiøst. Paa anden maade tar det meste af naturalismen fra Werenskiold til Wentzel og Halfd. Strøm heller ikke parti. Naar Christian Krohg imidlertid maler sin store billedserie fra Albertines liv, er det vistnok for os kun dybe og alvorlige menneskeskildringer, men det var for samtiden indlæg i spørgsmaalet om prostitutionen og maatte paa grund af forholdene bli det. Det er egentlig kun hos ham og hos Sven Jørgensen, at man kan tale om en tilsigtet bestemt tendens. Den enes: „Kampen for tilværelsen", den andens „Arbeidsløse", som begge tilhører Kunstmuseet og nu kun interesserer ved sin følelse og sit liv, har engang været betragtet som fyndige arbeidervenlige indlæg. Selv om dette ikke vidner om nogen specifik kunstnerisk kultur, maa man aldrig glemme, at det vækker en interesse for billedkunst, som naar langt udover de kredse, hvor den ellers har hjemme. Naturalismens kunstopfatning er lige lidet som romantikens ublandet og ren, men det har neppe nogensinde været til dens skade. Den maa netop derved ha eiet en intensitet, som eftertiden ikke let kan forstaa. Tiltrods for bruddet med de gode, gamle dage gir forholdet tidens kunstnere en alsidighed og en medborgerlig rod i det norske samfund, som ikke bør undervurderes; det er den, som midt mellem de faglige krav skaaner dem for enhver faglig forsnævring.

Men forholdet til det ortodokse venstre skulde ikke holde sig længe, og dermed gik ogsaa den plan til et norsk kunstakademi overstyr, som Johan Sver-

drup længe havde interesseret sig for. I den hidsige kamp, der blussede op i 1885 og 86 og er kaldt bohêmestriden, fordi den havde sin foranledning i ministeriet Sverdrups beslaglæggelse af Hans Jægers „Fra Kristiania-Bohêmen“ og Chr. Krohgs „Albertine“, kom det til et brud mellem de liberale og salonradikale fraktioner af det norske venstre. Kunstnerne følte sig tiltrukket af de sistes ungdommelige og hyper-radikale tanker. Bevægelsen fik en kort og forbigaaende betydning, og den angaar kun forsaavidt bildende kunst, som den gav Chr. Krohg stof til en række af sine beste billeder. Den maa imidlertid ikke helt lades ud af betragtning, fordi den for en tid var egnet til at gi kunsten et bestemt socialt renommé, der ikke skulde formilde det gode selskab. Bevægelsens eiendommelige lille organ „Impressionisten“, som udkom med tilsammen otte numere 1886—89, har vistnok laant sin titel fra malerkunsten og havde i nogen tid Krohg som redaktør, men den skjænker ikke billedkunsten nogen fremtrædende plads. Kun en gang indeholder bladet en tilmed ganske betydningsløs artikel om kunst, og etsteds beroliger det publikum med, at „Eilif Peterssen og andre pene gutter“ endelig ikke maa forveksles med bohêmen, medens det rigtignok kort efter oplyses, at Frits Thaulow har været oppe til eksamen og erholdt karakteren: „kan vel faa bohême“. Paa engang et vittighedsblad og et yderst alvorligt organ, undertiden talentfuldt og oftere overfladisk er „Impressionisten“ visselig ikke af dem, der har sat mærker i vor udvikling, men det har for eftertiden en anden betydning: det gir et indtryk af alle de

smaa levende faktorer, som historien ellers saa let gaar forbi. Det gir et umiddelbart billede af det milieu, som har krav paa interesse i denne forbindelse, fordi det ogsaa var den norske billedkunsts. Hvad man først blir slaat af under læsningen af „Impressionisten“, er dens udpræget ungdommelige tone. Det er paafaldende, at selv en polemik som Garborgs, der føres i alvorligere organer, udmærker sig ved en betydelig mangel paa saglighed. I „Impressionisten“ kan den gi sig ganske gutteagtige udslag under omtalen af de Sverdrupske ministre, der naturligvis kort og fyndigt affeies som en flok seminarister, men den kan ogsaa anta den friskeste og mest nonchalante form. Lige fra den lidet borgerlige oplysning, at „dette blad udkommer af og til“, til bemærkningen om, at „Impressionisten's ekspedition er fra i mandags fraflyttet Møllergaden nr. 19 II“ — det var, da Hans Jæger var sluppet ud af arresten — og til en ligefrem bemærkning som denne: „At dette numer ikke er udkommet før, beror paa min efterladenhed, der ligesaalidt som min tid tillader mig at beklæde en chefredaktørs stilling“, gjenkjender man Christian Krohg og hans kreds — den helt bymæssige form for witzenmageri, den sikkerhed og egne menneskevante luft, som omsværmer folk paa strøget. Intet under, at bladet bare kom ud i pent spaserveir; det er i høi grad en frugt af Carl Johan, af Grand og af det tidsrum i Norges historie, som ombytter den koselige norske toddy med den internationale pjolter. Selv om naturalismen er meget langt fra at være noget resultat af Kristianiatonen, var striden omtrent be-

grænset til landets hovedstad, og det er dette, som gir „Impressionisten“ en særlig interesse. Det er følelsen af, at Norge har faat en hovedstad i mere europæisk forstand, som ligger til grund for en udtalelse som denne, der i og for sig er et lidet, morsomt tidsbillede: „Foruden at levere literær kritik og hyle hvergang der er noe, vil „Impressionisten“ gjøre sig til organ for alle slags smaa Kristiania-impressions og derved bidrage sit til at fuldstændiggjøre det store Kristiania-billed fra vor tid, som skal skabes af den Kristiania-literatur, der nu værsgo faar være saa snil at blomstre op.“ Og hvilken Kristianiagut vil ikke føle det friske og ægte i stemningen ved den 17. mai-tale til smaagutterne, som begynder saaledes: „Gutter fra Kristiania! Allesammen; dere fra Kampen og Briskeby og Vaterland og Voldgata og Gamlebyen og Karljohan og de fine gaterne; allesammen, skøiergutter og pene gutter, flinke og dovne, stærke og raatne, store og smaa! idag er det den syttendes og vi vil holde fest og være gla!“ — „Impressionisten“ er ikke synderlig typisk for naturalismen og ikke engang et særlig velredigeret blad; men det gir ikke mindre ved sine mangler end ved sine dyder et pust fra den luft, hvor et mærkeligt afsnit af norsk kulturhistorie tog vækst.

Og tilslut henter vi fra det samme blad et par citater, som fortjener at gjengis, fordi de bringer os ind paa mere centrale spørgsmaal. Det første skriver sig fra den lidet lykkelige forfatter Hans Jæger og har interesse, fordi det indeholder en kritik af en mand, som dengang stod Krohg nær, og gir et indblik ogsaa i dennes og samtidens tankegang. Bogen

„Albertine“ havde ikke vundet Jægers udelte bifald, fordi han havde følelsen af, at forfatteren ikke virkelig kjendte de mennesker, han behandlede. Men han trøster sig med, at det ikke vil bli tilfældet næste gang, og ud fra denne betragtning vender han sig til billedet „Albertine“, hvor Krohg havde skildret et af bogens mest dramatiske afsnit, og siger:

„Af samme grund skal du ogsaa ha tilgivelse for det atelierbillede, du har malet af politilægens venteværelse. Det er ikke det minste mere impressionistisk det end bogen. Du har aldrig staat derinde i politilægens venteværelse og set Albertine vandre sin første pinefulde gang til den forsmædelige stol; du har ikke staat der grebet af dette optrin, og svoret ved dig selv, at det billede vilde du stille frem for offentligheden, forat slig som du var blit grebet, slig skulde hele almenheden bli det. Du har ikke det Krohg — og det mærkes. Du har simpelthen tænkt dig, at et sligt optrin, det maatte ha noe gribende ved sig — og saa har du stillet dine modeller op og forsøgt at lave billedet ud af hodet. Men du har ikke hat lykken med dig, du har ikke slumpet til at træffe den rigtige situation, den situation, som bar rædselen præget i sit ansigt. — Og derfor griber dit billede os ikke. Vi ser noen briljant malede modeller og ingenting andet. Som fremstilling af disse modeller er dit billede et stykke virkelighed; som fremstilling af Albertines første gang til den forsmædelige stol har det ingenting med virkeligheden at bestille. Du har malet efter „naturen“, ganske vist; men den „natur“ du har malet efter er ikke Albertine i politilægens venteværelse; det er en samling modeller i dit atelier. — Dog som sagt, det skal være dig tilgit, at du har begaat dette atelierbillede — for jeg ved, det blir dit siste. Det du nu skal til at male det har du set. Du har staat dernede paa hjørnet af Karljohan og Skippergaden og set denne queu af forsultne kjærringer og unger, der alle som en strækker de magre begjærlige arme i veiret, idet døren aabnes og brøduddelingen begynder. Du har staat der grebet af dette syn og svoret ved dig selv, at det billede vilde du stille frem for offentligheden, forat slig som du var blit grebet af det, slig skulde hele almenheden bli det.“

Det andet har interesse, fordi det er en af periodens udmærkede landskabsmalere, Chr. Skredsvig, som her har omsat sine følelser i ord. Det er første vers af den vaarvise, som indleder „Impressionisten“:

„I Marts, naar det tiner af Take,
sulrer Ungerne udenfor Døren,
klapper smilende de solsprukne Bjælker
og stunder til Vaaren.
„Aa nei kjend saa varm,“ roper En
og kjelende stryger hun Kinden
mod et Emnetræ,
som stod der fra Høsten.“

Det første af disse citater er helt impressionistisk i sin tankegang, det andet i sin form, og tilsammen gir de kanske et bedre indtryk af naturalismen, end nogen udredning er istand til. Det er et betegnende træk ved periodens kunstnere, at naar de skriver — og de skriver i almindelighed udmærket — virker det ganske, som de taler. Christian Krohgs kauserier er overraskende ved sin jevne, naturlige stil, Werenskiolds artikler er friske og umiddelbare som det mundtlige ord; kun Gerhard Munthes indlæg er epigrammatiske, strenge og bevidst kunstfulde, men han er ogsaa den kunstner, der udvikler sig ud over naturalismen og frem til en helt bunden, dekorativ stilkunst. Det er som om begrebet form i egenskab af selvstændig værdi ikke eksisterer. Det selvsamme indtryk faar man af Skredsvigs lille vers. Det er nydeligt, naturligt og følt, men uden hverken rim eller rytmer virker det alligevel forunderlig ukunstlet, næsten upoetisk. En skildring af naturen,

som er helt følt, men uden tilsigtet stil, var naturalismens maal. Der kræves, som Hans Jæger siger, ingen anden form end den, som det selvoplevede og de stærke indtryk meddeler. Det er ikke „i emnet selv“, skriver Andreas Aubert, „men i sin egen sjæls forhold til emnet“, at den moderne kunstner henter sin styrke. Kunsten var for naturalismen, hvad en af dens literære banebrydere — Zola — har udtalt i sit berømte ord: livet seet gjennem et temperament. Ikke skjønhed, men sandhed! — saa lød engang i tide og utide det slagord, der vil vedbli at karakterisere ottiaarene best og klarest.

Naturalismen har gjennem det hensynsløst udtalte helhedsindtryk og de lyse, friske farver indvundet noget nyt for verdenskunsten; — i Norge betyder den først og fremst kunstens hjemflytning til sit eget land. Seet fra et udelukkende kunstnerisk standpunkt er friluftsmaleriet i langt mindre grad end den traditionelle kunst afhængig af et bestemt nationalt milieu. De norske kunstnere har malet udmærkede billeder ogsaa fra fremmede lande. Men for vor kunst som en samlet national værdi havde hjemflytningen en betydning, som allerede de hjemlige düsseldorfere kan gi en anelse om. De billeder, som for første gang males af vore beste kunstnere, medens de boede i Norge, indleder -- bortseet fra alle retninger — en nyskabning af norsk natur- og menneskeskildring paa ægtere grund. For kunstlivet er betydningen neppe mindre. Det er i grunden først fra naturalismens tid, at det er muligt at tale om et norsk kunstliv i nogenlunde moderne forstand. Endnu lider dette ganske vist af afgjørende

mangler; der hersker en utvilsom kunstnerisk overproduktion, der mangler samlende centrer og sikker kultur, der er endnu ikke oparbeidet noget solid, forstaaende publikum, og der hersker som følge heraf mangengang trykkende økonomiske kaar. Efterat kunstnerne ikke længere faar den gamle langvarige uddannelse ude, er en hjemlig kunstnerisk høiskole blit en tvingende nødvendighed. Men meget er allerede vundet for norsk kultur. Kristiania blir i den nærmeste fremtid efter vore forhold en fuldt moderne museumsby, i vort haandværk, i vor arkitektur og vor smag er der en glædelig vækst. Vi har faat en norsk kunst. Norges kulturhistorie vil altid staa i dyb taknemmelighedsgjæld til den kunstnerslægt, som ikke uden store personlige ofre valgte at flytte hjem til sit eget land.

Og her er det paa sin plads at nævne en mand, hvis mæcenatvirksomhed er uden sidestykke hos os siden Bernt Ankers dage. Det er A. C. Houen. Han var født i Arendal 1823 og kom tidlig paa et handelskontor i udlandet, hvor det efter en omskiftende skjæbne lykkedes ham at skabe sig en betydelig formue. I syttiaarene trak han sig af helbredshensyn tilbage fra forretningerne, byggede sig en kunstnerisk udstyret villa ved Florens og fik her anledning til at se, hvor uheldig de norske kunstnere ofte var stillet i økonomisk henseende. I 1878 opretter han det legat, der siden har faat navn efter ham og for tiden udgjør henimod 400 tusen kroner. Det skal anvendes til stipendier for kunstnere og videnskabsmænd. Ved testamente skjænkede han endnu 300 tusen kroner, hvoraf en halvpart skal for-

bruges i sin helhed til indkjøb for Kunstmuseet, og den anden skal udgjøre et fond til præmiering af tegninger. Houen har desuden skjænket sin fødeby et legat paa 345 tusen kroner og altid bistaat med rund haand, hvor det gjaldt kulturelle spørgsmaal. Den mærkelige og stort anlagte mand, der har indlagt sig saa høie fortjenester af et norsk kunstliv, døde i Lausanne 1894.

IV.

Ottiaarenes kunst er en kraftudfoldelse, som vi hverken før eller siden har kjendt sidestykke til. Medens gjennembruddet allerede tilhører historien, staar imidlertid kunstnerne fremdeles i sin fulde kraft og kan ikke gjøres til gjenstand for nogen endelig, afrundet behandling. Det maa være tilstrækkeligt at fremhæve enkelte eiendommelige træk.

Krohg Hos CHRISTIAN KROHG (f. i Kristiania 1852) kommer brydningstidens alsidighed klarest til udtryk. Han har foruden sin omfattende kunstneriske virksomhed skrevet en udmærket, alvorlig bog — „Albertine“ —, udgit et par aandfulde smaa reisebeskrivelser og to hefter norske „Kunstnere“; han er desuden en vittig og produktiv journalist, særlig frygtet og populær som interviewer; han er en slagfærdig debattant i Studentersamfundet og en størrelse paa Carl Johan. Velkjendt af alle og afholdt af mange, lys og tyk og smilende, uforstyrrelig rolig, entusiast, kristianienser vil Christian Krohg engang bli en sagnfigur i norsk kulturhistorie. — Sin kunst-

neriske uddannelse fik Krohg i modsætning til sine
senere kampfæller ikke først i München, men i Karls-
ruhe og Berlin hos professor Gussow, og meget i
hans ældre kolorit kan minde om læreren. Det er
overhovedet først, da han i slutten af syttiaarene
slaar sig ned hos de danske kunstnere, der tog op-
hold paa Skagen for at skildre fiskerlivet, at hans
helt selvstændige virksomhed begynder. Det var et
billede, han herfra sendte hjem til Kunstforeningen,
som bragte den første uro i de gamles leir, og det
er skildringen af sjøfolks liv og kaar, som mere end
noget har gjort ham til friluftsmaler. Det friske,
mandige billede „Hart læ“, som var udstillet paa
den første høstudstilling og nu hænger paa slottet i
Kristiania, gir et indtryk af denne side ved hans
virksomhed, som Kunstmuseet desværre ikke har
noget tilsvarende til. Det eier „Manden paa Km.
kommandobroen“ — et billede, hvor de graa
toner er behandlet med den fineste følelse, desuden
„Gutten i leden“ og det stemningsfulde „Hunde- 360 A
vagten“, der er fra en senere tid og allerede mindre Km.
enkelt i farve og virkning. Den store skildring af
„Øienvidnerne“ betegner slutstenen i en udvik- Km. (1895)
ling, om hvilken det hefte „Lodser“, han udgav
1890, og illustrationerne til „Terje Viken“ er blit vel-
kjendte og populære vidnesbyrd. Det er gjennem
sjøbillederne, at Krohgs djærve og brede talent har
fundet sit naturligste udtryk, men alsidig som han
er, indtar de langtfra nogen dominerende plads i
hans virksomhed. „Kampen for tilværelsen“, 360 (1890)
der vel alt i alt maa betegnes som hans hovedværk,
fortæller, hvordan ottiaarenes sociale strømninger

kom til at spille en betydelig rolle i hans kunst. At Krohg derved blev anseet som en udpræget tendenskunstner, skyldes for en stor del hans trang til at fortælle, der ogsaa træder for dagen i „Øienvidnerne“. Trods sine sjeldne maleriske egenskaber og sin svaghed for artistiske slagord, blev han den naturalist, for hvem emnet fik størst betydning; det er betegnende, at flere af hans beste arbeider er malet som illustrationer til bogen „Albertine“. Med en stor psykologisk begavelse og sjeldne evner til at omgaaes folk er han ogsaa blit en af vore første portrætmalere, hvad Kunstmuseets deilige „Dame-
360 B portræt“ kan vidne om. — Krohgs ældre billeder staar som en mesterlig forening af menneskeskildring og malerkunst. De lette graa og blaa toner, der betegner naturalismens første gjennembrud, fik hos ham en finhed og inderlighed som ikke hos nogen anden. De var som skabt til iklædning for hans noble, sjælfulde menneskekundskab og gjorde ham til en af de rigeste og enkleste kunstnere, som vort land har frembragt. Med aarene er nogle af disse kunstneriske egenskaber gaat tabt, hvad der kan ha gjort hans menneskeskildring mindre aandfuld, men neppe mindre sand. Hvad den mangler i stil, erstatter den undertiden i liv, og det hænder, at han i de senere billeder kan virke som en større realist end i realismens store dage. Christian Krohg vil altid bli staaende som en stor og eiendommelig blanding af djærvhed og finhed, af uvorrenhed og af raffinement.

Er der ved Krohgs personlighed en egen ligeglad fordomsfrihed, som hindrer ham fra at havne

i noget endeligt standpunkt og gjør ham svag overfor den siste mode, saa er ERIK WERENSKIOLD (f. i Vinger 1855) den mand, der oprindelig har udviklet naturalismens ideer objektivt og bevidst. Det er ham, som fastslog holdepunkterne for et hjemligt kunstliv — med høstudstilling, stipendier og kunstnerstyre — og som senere har været dettes energiske og kloge leder. Han har gjort mere end nogen anden for en national kunst og er for alle tider sikret en fremtrædende plads i det moderne Norges kulturhistorie. Med Werenskiold er overhovedet en af vore første personligheder nævnt. Det er helt i overensstemmelse med sin natur, at han er blit en videnskabsmand i den norske kunst. Han var et udpræget realistisk hoved, hvem det i München faldt vanskeligere end de fleste at tilegne sig den gamle kunst, og han blev i Paris den alvorligste tilhænger af den nye. Videnskabelig er hans matematisk sikre opfatning af forhold og former, hans gjennemreflekterede kunst, hans langsomme solide arbeide. Og da han kun femogtyve aar gammel slaar igjennem med eventyrtegningerne, der saa betegnende for hans skarpe opfatning for en stor del er frembragt udenlands, udfører han ikke alene en af de største bedrifter i den norske kunst; han tar plads ved siden af de mænd fra Asbjørnsen til Eilert Sundt, som paa et sundere grundlag end romantikens har opdaget det norske folk. Werenskiold er overhovedet en af de fineste kjendere af det norske liv, som nogensinde er fremstaat i vor kultur. Det er den ting, der lige meget som hans kunstneriske egenskaber har gjort ham til vor eiendom-

Werenskiold

Ks.

meligste illustratør, — den har git hans Snorre-tegninger en sagatone, hvor gjenklangen fra norsk bondeliv gjør de enkle billeder dobbelt levende; den har tilladt ham at hensætte embedsfamilien paa Gilje i det ægteste milieu af bønder og norsk natur og gjort ham til en klassiker i norsk kunst. Men det er ikke bare i tegninger, at Werenskiold staar som en udpræget national kunstner. Endskjønt menneskeskildringen altid har tiltrukket ham stærkest, har ingen landskabsmaler git aandfuldere skildringer af vort lands natur, og hans første
302 A (1885) store hovedværk „En bondebegravelse“ er vel endnu den solideste folkelivsskildring, der er leveret i Norge. Werenskiolds opfatning mangler den ustyrlighed, som utvilsomt kan udgjøre en bestanddel af norsk folkekarakter; selv opfødt paa Oplandene, hvor bondelivet har antat aristokratiske og rolige former, er det fremfor alt det milde, lyse og stilfærdige, han skildrer. De racetræk, som hos Tidemand var afbleget og skygget for opfatningen af de enkelte individer, gir han med en klarhed, der binder alt — dyr, natur, mennesker — sammen og gir et umiddelbart indtryk af det nationale hele, de er blit efter aartuseners udvikling. Det er kanske netop racepræget, som gjør Werenskiolds kunst saa blottet for tilfældighed og rig paa harmoni. Men ogsaa bymennesker har han skildret med et overlegent psykologisk blik, der har gjort ham som Krohg til en af Norges første portrætmalere. Medens hans kolorit begyndte i friluftsmaleriets lyse farver, har den efterhvert faat en
Km. dybde og stemning, der i portrætet af Fru Nissen

blir et led i selve menneskeskildringen. I det og i billedet af Henrik Ibsen eier Kunstmuseet kanske Km. sine beste portræter[1]. Endskjønt Werenskiolds kunst først og fremst vidner om studium, er den fuld af ynde og holdning. Den har som hans egen personlighed meget af det, der sprænger fagkredsen, og taler enkelt og oprindeligt til mennesker.

Det er allerede nævnt, hvilken indflydelse FRITS THAULOW (f. i Kristiania 1847) kom til at øve paa Thaulow de yngre norske landskabsmalere. Lys og elskværdig, vittig, entusiastisk og økonomisk uafhængig havde han alle de egenskaber, som gjør det let at samle begeistrede tilhængere. Selv har han i nogen tid været Gudes elev, men som han var den, der først kom til Paris, blev han ogsaa den første, der førte det lyse franske landskabsmaleri til Norge. Kunstmuseet eier det klare, prægtige lille billede af en „Gade i Kragerø“ og „Hougfossen paa 301 (1882)
Modum“ fra denne ældste tid. Det er, hvad disse 301 A
billeder ikke gir noget særligt indtryk af, i rent (1883)
malerisk henseende, at Thaulows egentlige begavelse ligger. Han har i teknik og farvebehandling udfoldet et raffinement, som er sjeldent i den norske kunst, og særlig har hans overlegne behandling af sne og strømmende vand sikret ham et stort og populært navn. I de senere aar har Thaulow tat bolig i Paris, hvorfra han opmærksomt følger sit kjære Kristiania, som han har skjænket en statue af Rodin for at udrydde resterne af „Thorvaldsens fordærvelige indflydelse“. I udlandet har han mere 302 B

[1] Kunstmuseet eier ogsaa hans billeder af Bjørnstj. (1885)
Bjørnson og af prof. O. J. Broch paa dødsleiet. 302 C (1889)

og mere fjernet sig fra den udprægede naturalisme. Han føler sig helt hjemme hos den elegante, moderne kunst og har, særlig i dunkle og dæmpede billeder,
Km. hvoraf Kunstmuseet eier et nydeligt maaneskinslandskab, ved sin smag og sikre maleriske følelse skabt sig et europæisk navn.

„— — Mange synes det er kjedeligt at se i Kunst, hvad de kunne se til daglig, og ønske at blive hensat i fremmede Forhold, helst i fornemme arkadiske Tilstande, netop som Modsætning til den graa Virkelighed. De er som Sypigen, der lever i Bøger med fine franske Grever og er dybt at beklage. Man bør ikke synes, at der i Naturen gives meget, som er ringe, og mangt, som er uværdigt til Gjengivelse. Eftersom man udvikler sin Aand, taber det Stygge Terrain og det Ubetydelige faar Værdi — —“. Denne udtalelse, som skriver sig fra GER-
Munthe HARD MUNTHES (f. i Østerdalen 1849) realisttid, vilde han muligens ikke gjenta med de samme ord idag. Som den er, med sin aandrige, epigrammatiske stil, der bærer præg af latinen og gamle dage, gir den et udmærket indtryk af Munthes personlighed. Han er paa engang en verdensmand og en glimrende paradoksmager. Den samme klare, eiendommelige form er det ogsaa, der udmærker hans kunst. Det har kanske hat nogen betydning for Munthes nationale udvikling, at han omtrent udelukkende fik sin systematiske skolegang som kunstner herhjemme. Han opholder sig siden i Düsseldorf og München, besøger først temmelig sent Paris og maler i begyndelsen billeder, som minder stærkt om den gamle norske düsseldorferkunst. Det er

imidlertid østlandsnaturen, som gir ham de sikre
holdepunkter. Selv var han født i Østerdalen og
malte allerede i udlandet med forkjærlighed sin
hjembygd; siden er det de brede oplandske bygder
og Østlandets dalfører, som altid har git ham stof til
sin kunst. Som landskabsmaler er Gerhard Munthe
en af de første, vort land har eiet. Han har ikke
Dahls, Gudes og den ældre kunsts forkjærlighed for
den store natur; han behandler som moderne maler
i almindelighed et udskaaret stykke af landskabet, og
dog er der meget i hans frodige „*Sommerdag*“, der 306 (1884)
gjenkalder Gudes beste tid. Medens Munthe til at be-
gynde med virker udpræget malerisk, udvikler han sig
hurtig mod en skarp og indtrængende formbehand-
ling, der kanske træder tydeligst for dagen i hans
akvareller. Enkelte af de klareste og mest poin- Ks.
terede naturskildringer i Norges malerkunst skriver
sig fra ham, og efterhvert havde interessen for form
og linje ført ham didhen, hvor et sprang over i det
dekorative maatte virke forholdsvis naturligt. Paa
sine reiser rundt i landet havde Munthe erhvervet
sig et indgaaende kjendskab til gammel norsk bonde-
kunst, og det var indtryk herfra, som fik ham til
at frembringe de første *dekorative kartoner*, Ks.
der var udstillet paa Sort- og Hvidtudstillingen i
1893. De er langtfra det beste, han har gjort i
denne retning, men de betegner et vendepunkt ikke
alene i hans egen, men i hele den norske kunstud-
vikling. For Munthe stillede det sig, som en natio-
nal kunst maatte søge tilknytning i de traditioner,
der havde holdt sig gjennem dansketiden hos de
norske bønder; hos dem fandt han den fyndige form

og fremfor alt de friske, levende farver, som han mente, at tidens kunst særlig trængte[1]. Hvor det gjælder farverne, kan man allerede se, at han har hat en betydelig indflydelse i det praktiske liv; hvad kunsthaandværket ellers angaar, har han først og fremst virket bestemmende og fornyende paa den norske tæppevæv. I Jorsaltæpperne, der er udført efter hans tegning og hænger paa slottet i Kristiania, har denne hidtil sat sig sit stolteste monument. Sit fulde dekorative gjennembrud faar Munthe imidlertid først ved tegningerne til Snorre, som han byggede paa det princip, at enhver tid burde illustreres gjennem sin egen stil[2]. Han kom derved til at gaa ud over bondekunsten — helt tilbage til den middelalderske og forhistoriske dekorative kunst. Under indflydelse af disse gamle bundne kunstarter, hvis aand han har tilegnet sig som ingen anden, gaar Munthe, som efter almindelig regel skulde ha passeret sine beste aar, en stor og mærkelig dekorativ udvikling i møde. I „Draumkvæe" er han rigere og finere end nogensinde, og det siste arbeide, bondesalene i Kunstindustrimuseet, virker som en straalende komposition over oldtid og dansketid; det er, som fortid her mødes med nutid i den norske kunst og frembringer nationale værdier, vi nylig ikke havde anelse om. Gerhard Munthes dekorative kunst er en af de største bedrifter i vort lands kultur ved aarhundreskiftet.

[1] Gerhard Munthe: Om Plantefarverne og de fine Nuancer. („Verdens Gang" 1895). Lidt om Farvetraditionen i Norge. — Om et norsk-nationalt Farveinstinkt. („Samtiden" 1896).

[2] Gerhard Munthe: Om Stilarter og Illustrering af Oldtid. („Samtiden" 1901).

EILIF PETERSSEN (f. i Kristiania 1852) var en af de faa norske malere, som modtog afgjørende indtryk af den gamle kunst i München. Den gjorde ham tidlig til den betydeligste historiemaler, som vort land har frembragt; — kun fire og tyve aar gammel maler han det udmærkede billede af Kristjern den 2., som afsiger dødsdommen over Torben Okse, der for tiden er i tysk eie; velkjendt er ogsaa hans virkningsfulde fremstilling af Judaskysset, og den altertavle, som findes i Johanneskirken, tilhører den samme mørke, udpræget maleriske periode i hans kunst. Det er i den, han udvikler en festlig bredde, som var uden sidestykke i det norske figurmaleri, og skabte den unge kunstner et stort og berømmeligt navn. Det dameportræt, som Kunstmuseet eier, er uden at virke hverken afgjort akademisk eller malerisk det fineste vidnesbyrd om Eilif Peterssens kunst fra hans münchenertid. Selv ikke han kan imidlertid staa sig mod friluftsmaleriets voksende indflydelse, og fra ottiaarenes begyndelse blir hans kunst stedse lysere. Det store og livfulde, briljant malede folkelivsbillede „Siesta i et osteri" viser ham netop paa overgangen mellem nyt og gammelt, og det er mærkelig nok Italiens klassiske jord, som fuldender omslaget hos ham. Da han før opbruddet fra Rom i 1883 har malet sit bekjendte billede fra Piazza Montanara ved solskin og skygge, der vækker opsigt paa den nordiske kunstudstilling i Kjøbenhavn, er han blit en naturalist saa god som nogen. Det er muligt, at han er den i sit slægtled, som har høstet mindst fordel af gjennembruddet; sikkert er det imidlertid,

Peterssen

289 (1878)

289 A (1880)

at hans kunst for altid ved sin holdning og fine følelse har bevaret gavnlige minder fra ungdomsind-
Km. trykkene. I et par udmærkede landskaber kan Kunstmuseet vise ham som den kunstner, han blev;
289 B — men fremforalt i de portræter af Mor Utne,
(1888) 289 C Edvard Grieg og Arne Garborg, der har git
Km. ham en overlegen rang som portrætmaler. — Ogsaa
(1895) Heyerdahl HANS HEYERDAHL (f. i Dalarne 1857 af norske forældre) gik i München i skole hos den gamle kunst og vedblev i modsætning til sine jevnaldrende at gjøre det, selv efterat han var flyttet til Paris. Som det
Km. vil sees af de udmærkede kopier[1], han udførte efter billeder i Louvre, var det særlig den sydlandske, modne koloristiske kunst, der fængslede ham. Det var under indtryk af den, han malte det store
Km. billede af et døende barn, som Kunstmuseet eier i en liden gjengivelse og som pludselig skabte hans lykke. Det kjøbes af den franske stat og skaffer ham et fransk stipendium til et toaarigt ophold i Florens. Under indflydelse af den gamle kunst staar ogsaa
Km. hans fængslende portræt af fru Gundersen. Men
(1878) Heyerdahl som Eilif Peterssen har tilslut fulgt strømmen, endskjønt han er blit sin udpræget maleriske opdragelse tro og er den norske kunstner, som har mest af det gamle i behold. Det store
300 D landskab „Ved stranden“, det deilige lille billede
(1886) 300 E af „To søstre“ og hans eget „Selvportræt“ viser
300 G ham som den bløde og indsmigrende kolorist, han er.
(1890)

[1] Af Hans Heyerdahl findes følgende kopier i Kunstmuseet: 300, Dobbeltportræt efter G. Bellini. 300 A, Baldassare Castiglione efter Raffael. 300 B, Kvindeligt portræt efter Rembrandt. 300 C, Gravlægningen efter Ribera.

Udmærkede landskabsmalere eier naturalismen i FREDRIK COLLETT (f. i Kristiania 1839) og JACOB Collett
GLØERSEN (f. i Nissedal 1852). Den første, som Gløersen
uddannede sig i Düsseldorf og under Gude, tilhører alligevel helt den moderne kunst. Han er mest bekjendt ved sine karakterfulde skildringer fra egnen rundt Lillehammer; et par udmærkede billeder 349 (1889)
fra *Mesnaelven* tilhører Kunstmuseet. Gløersen, 349 A (1892)
som væsentlig er uddannet herhjemme og i München, har fremfor alt faat et navn ved sine friske og ægte billeder af norsk vinter; ogsaa som tegner, særlig af de vide østlandske skogtrakter, er han med rette blit populær. Kunstmuseet eier bl. a. de to Km.
prægtige arbeider „*Sne*" og „*Eftermiddag ved* 353 B (1892)
Lysaker". Ogsaa CHR. SKREDSVIG (f. paa Modum Skredsvig
1854) maa nærmest regnes til de norske landskabsmalere, skjønt han har udført en række, delvis meget store figurbilleder; et af dem „*Menneskens* Km.
søn" findes i Kunstmuseet. Han begyndte, som hans „*Landskab fra Normandie*" viser, at male 304 (1882)
i udpræget fransk aand; senere har hans skildringer faat et stadig norskere præg. Billedet af *Vinjes* 304 A
fødested er baade, hvad opfatning og malerkunst angaar, et ægte norsk landskab, og i *Valdresvisa* Ks.
har hans fine følelse for hjemmets natur og folkeliv git sig et karakteristisk udslag. KITTY L. KIELLAND Kielland
(f. i Stavanger 1843) kom som damediletant til Gude og fra ham over München til Paris, hvor hun udviklede sig til at bli en udpræget sund og nobel landskabsmaler. Kunstmuseet eier hendes lyse „*Sommernat*" og et par af de dystre *Jæder-* 358 (1880)
landskaber, der for altid vil udgjøre tyngdepunktet Km.

Backer i hendes kunst. HARRIET BACKER (f. i Holmestrand 1845) er først uddannet hos Eilif Peterssen i München, siden i Paris og har herhjemme udfoldet en ikke meget omfattende, men desto mere værdifuld virksomhed. I en udpræget kraftig og eiendommelig malerisk stil har hun særlig behandlet
346 *interiører* med rig refleks- og lysvirkning; men ogsaa som menneskeskildrer er hun fin og interessant, og hendes kunst tør sikkert regnes blandt det ægteste, som er frembragt i vort land. I den malerskole, Harriet Backer har drevet i Kristiania, har omtrent hele det yngste kuld af norske kunstnere gaat, og den djerve, brede behandling, som udmærker vor nyeste malerkunst, er for en stor del en
Sinding arv efter hende. OTTO SINDING (f. paa Kongsberg 1842) er en fin og virkningsfuld kolorist og C. W.
Barth BARTH (f. i Kristiania 1847) en dygtig marinemaler.
Diriks EDV. DIRIKS (f. i Kristiania 1855) har udført karakteristiske billeder af stormende og høstligt veir.
Ulfsten NICOLAY ULFSTEN (f. i Bergen 1855, d. 1885) malte en række lovende Jæderbilleder, men døde, før han havde naaet sin fulde udvikling. Ogsaa JØRGEN
Sørensen SØRENSEN (f. 1861), som har malt det vakre
363 (1887) vinterlandskab „*Fra vestre Aker*“ i Kunstmuseet, døde i en tidlig alder. Af BERNT GRØN-
Grønvold VOLD (f. i Bergen 1859), som bor i Berlin og er en fin og ægte kunstner, der undertiden kan minde
Ks. om Werenskiold, eier museet en række vakre *akva-*
Kittelsen *reller*. — En stilling for sig selv indtar TH. KITTELSEN (f. i Kragerø 1857), der sikkert er en af de rigeste og eiendommeligste fantasikunstnere i den norske malerkunst. Han har faat sin hovedsagelige

uddannelse i München, men vil altid staa som en selvlært mand. Den norske natur har han forstaat som faa — baade i dens ynde, hvad hans deilige akvareller, f. eks. Jomfrulandsserien i Kunstmuseet kan fortælle om, og i dens vælde, hvad hans tegninger fra Nordland kanske best gir en forestilling om. Han er midt i sin friluftskunst en ægte romantiker, som har formaaet at gjøre hekse og trolde til en grotesk, men oprindelig og helt naturlig bestanddel af den norske skognatur; han er ved siden af Werenskiold den mand, som har naaet høiest i illustrationerne til Asbjørnsen, og han er en poet, som i sine mange publikationer med billeder og tekst har beriget vor kunst med noget af det fantasifuldeste, den eier. Km.

Blandt ottiaarenes yngre kunstnere indtar GUSTAV WENTZEL (f. i Asker 1859) en høi plads som figurmaler. Hans billeder i Kunstmuseet gir en sjelden ægte og levende skildring af bønders og smaaborgeres liv; senere har han ogsaa gjort sig bemærket som en bred og frisk landskabsmaler. SVEN JØRGENSEN (f. i Drammen 1861) fortæller følt om fattigfolks liv, hvad hans „Arbeidsløse" i Kunstmuseet kan vidne om. EYOLF SOOT (f. 1858) er repræsenteret i museet med det friske „Velkommen", det udmærkede dobbeltportræt af Jonas Lie og hustru og det store dramatiske „Barnemordersken"; af HALFDAN STRØM, som er en fyndig og udpræget malerisk kunstner, findes bl. a. den restaurationsscene fra Arbeidersamfundet, der med sine værdifulde kunstneriske egenskaber er saa betegnende for ottiaarenes realisme. KARL UCHERMANN (f. i

Wentzel Km. Jørgensen Km. Soot 362 (1890) Km. Km. Strøm Km. Uchermann

Lofoten 1855) har udført dygtige dyrebilleder; —
303 Kunstmuseet eier hans „Flamske hundefor-
(1880) Km. spand“ og „Fienden kommer“.

Blandt periodens billedhuggere indtar STEPHAN
Sinding SINDING (f. paa Kongsberg 1846), der er naturali-
seret dansk borger, den første plads. Han kan se
tilbage paa en stor og udstrakt virksomhed, hvor
en vis dekorativ og kraftig virkning dog undertiden
har skygget for finere kunstneriske egenskaber.
Km. Hans „To mennesker“ og „En fangen mor“ er
134 to udmærket dygtige arbeider, som imidlertid ikke
længere formaar at vække den opmærksomhed, de
Hansen gjorde ved sin fremkomst. SØREN LEXOW-HANSEN
(f. i Eker 1845), en ægte, men lidet produktiv kunst-
ner, er repræsenteret i museet med sin store, stem-
132 ningsfulde „Vala, opstegen af graven, bebuder
(1886) Skeibrok Ragnarok“; og MATHIAS SKEIBROK (f. paa Lister
1851,) bl. a. med en smuk og fint følt sovende
Km. ung pige — „Træt“.

DEN NYESTE KUNST.

Naturalismens yngre slægt virker ujevn og fortæller ved sin mangel paa sikker tegning og solid kultur ofte mere om bevægelsens skygge- end om dens lyssider. Det er først med EDVARD MUNCH og GUSTAV VIGELAND, at den naar i høide med det første store kuld. De er begge udgaat fra impressionismen, som de kun ved paavirkning fra de nyeste romantiske strømninger fjerner sig fra. Edvard Munch har modtat stærke indtryk af den typiske dekadent-filosofi, som har sit tilhold paa Montmartre i Paris, og det har neppe været til hans held, at han senere særlig har staat under indflydelse af de kredse i Tyskland, hvor en enkelt bizar ide mangengang opveier de jevnere og beskednere opgaver, malerkunsten i længden staar sig best paa at forfølge. Det er overhovedet ikke som en malerfilosof, at Munch i fremtiden vil staa som en af vore store kunstnere. Han virker kanske ved første øiekast frastødende og har ialfald levet i stadig krig med sit publikum, men naar man engang forstaar ham, blir han stedse mærkeligere, mægtigere, mere gribende. Hans kunst er igrunden nærmest et genialt fragment. Den rummer brudstykker af det fineste og skarpeste, som nogensinde er frembragt i norsk menneskeskildring; Kunstmuseet eier neppe et dybere billede end „Vaar", og portræterne af Hans Jæger og en dame staar paa høide med dets beste. Ogsaa hans landskabskunst, som kan sees ved et par udmærkede billeder i museet, virker som monumentale fragmenter af den norske natur; og ingen norsk kunstner

Munch Vigeland

Km. Km. Km.

har saa hensynsløst reduceret alt til et helhedsindtryk. Fuldbaaren er kanske kun den klare og mesterlige maleriske stil. — Om ikke i rent kunstnerisk henseende er Gustav Vigeland, hvad tanker og følelser angaar, i meget beslægtet med Munch. Endskjønt han endnu er en ung mand, kan det neppe være tvilsomt, at han er den første billedhugger, som vort land har
Km. frembragt. I den store gruppe „Forbandet", som var en af de første, han udførte, gjenfindes den fart og intensitet, som altid udmærker ham, men arbeidet er ellers i mangt og meget udført i den gjængse stil. Det er først, fra han begynder at
Rodin modta stærke indtryk af RODINS kunst, som er Kristianiafolk
Km. kjendt fra „Borgeren" paa Drammensveien og „Tænkeren" i Kunstmuseet, at hans værker faar hele det impressionistiske præg, som mesteren havde banet vei for i den franske skulptur. Det er i virkeligheden først med Rodin, at den antike tradition i billedhuggerkunsten brydes. I sammenhæng hermed staar det, at de mytologiske emner, som altid indtog den første plads i ældre skulptur, ikke længere gjenfindes i Vigelands. Den
Km. billedrække om mand og kvinde og beslægtede arbeider, som Kunstmuseet eier, behandler med enestaaende følelse ud-
Km. præget moderne ideer; selv „Helvede", hvor Satan er en mørk og tragisk heros og de fordømte et tog af lidende, fortvilede skygger, er opfattet paa helt moderne vis. Sit selvstændigste udtryk har Vigelands virksomhed kanske hidtil faat i den række buster, han har udført af kjendte samtidige nordmænd. Af dem eier Kunstmuseet den kraftige fremstilling af
Km. Bjørnson, den dybe af Garborg og den monumentale af
Km. Sophus Bugge.

I den stilstand, som er indtraadt ovenpaa ottiaarenes gjennembrud, staar den norske malerkunst for tiden noget vaklende og har endnu ikke faat en udpræget farve. Den beherskes gjennemgaaende af artistiske og dekorative interesser; den lægger, hvor den er best, en stærk vægt paa tegning og monumental virkning, men i sin brede teknik og koloristiske friskhed bygger den i det store og hele videre paa naturalismen. Munthe og Werenskiold har i de senere aar virket banebrydende ogsaa her. Den betegner en udvidelse, ikke et brud med den gode norske kunst, og alt tyder paa, at der mellem de mange, som

har følt sig kaldet uden at være udvalgte, er tilstrækkelig dygtige
kræfter til at sikre den en smuk fremtid. Endskjønt TH. HOLMBOE **Holmboe**
ikke tilhører det yngste kuld og har udført udmærkede, helt
realistiske billeder, er det først og fremst ved sin stiliserede
kunst, han har vundet et afholdt navn. Ogsaa det vakre billede
Fra Akerselven, som repræsenterer ham best i museet, til- **Km.**
hører i stil og opfatning den nye kunst. Heller ikke AUG. **Eiebakke**
EIEBAKKE og LARS JORDE kan regnes til de yngste, og skjønt **Jorde**
det er udmærket genrebillede i naturalismens stil — „Anretning“ **351**
—, museet eier af den første, og et dygtigt ligefrem gaardsparti **(1891)**
— „Julegilde“ — af den anden, maa de begge ved opdragelse **Km.**
og sympatier regnes til den nyeste norske kunst.

Den yngste slægt fører os delvis over til den danske kunst.
Danmarks malerkunst har i modsætning til vor egen kunnet
glæde sig ved en hundreaarig, jevn og fortsat udvikling paa
hjemlig grund; — i sine ældre trin kan den imidlertid kun lidet
studeres i Kunstmuseet. Vi eier af stifteren ECKERSBERG **Eckersberg**
bare et lidet billede, som ikke gir noget indtryk af hans bane- **201**
brydende kunstneriske vederhæftighed; fra aarhundredets midte **Simonsen**
eier vi et forholdsvis lidet interessant arbeide af N. SIMONSEN, **202**
der aldrig har spillet nogen betydelig rolle, men intet af den **(1855)**
geniale Marstrand, intet af de mange udmærkede folkelivsskildrere,
som virkede samtidig med Tidemand. Af ældre dansk landskabs-
kunst kan vi ikke lære noget af Skovgaard og hans slægt at **Kyhn**
kjende — kun et par dygtige, men ikke synderlig høitflyvende **141 A**
arbeider af P. W. KYHN og et marinebillede af C. F. SØRENSEN. **(1878)**
Ældre dansk tradition kan hos os kun sees gjennem afstøbninger **341**
af THORVALDSEN; — den blide, halvt stiliserede menneskeopfat- **(1881)** **Sørensen**
ning, han skabte, vedblev i lange tider at trykke sit stempel **206**
paa dansk menneskeskildring. Vi maa derfor nøie os med at **(1871)**
vide, at den danske kunst udgjør en udpræget skole med alle **Thorvaldsen**
de fortrin, som udmærker skolerne: sikkerhed, god tegning, stil- **8—100**
fuld fremtræden og den største af alle — et publikum, der
under den rolige udvikling faar tid til at bli forstaaelsesfuldt
og kan være jordbund for et frugtbart kunstliv. Den har ogsaa
i nogen grad lidt under skolernes uundgaalige følge: en vis
akademisk livløshed; og her kan det hænde, at ottiaarenes franske
indtryk har virket fornyende ogsaa i Danmark. Kunstmuseet

eier billeder af to af periodens beste mænd; af den stort anlagte,
Krøyer virtuosmæssige KRØYER findes den udmærkede og interessante
340 (1886) portrætgruppe: „*Musik i atelieret*“; og af MICHAEL ANKER,
Anker der sammen med Chr. Krohg modtog stærke indtryk af fisker-
339 livet paa Skagen, er der et stort billede af „*En gammel mand udenfor et hus*“. Den franske indflydelse har imidlertid ikke kunnet overvinde den danske tradition. Under indflydelse af Zahrtmann, der med alle historiske interesser er en udpræget moderne aand, og Joakim Skovgaard, som gjennem familie og sympatier staar ældre dansk kunst nær, er den i vore dage opstaat fornyet og mere levedygtig end nogensinde før. Som den for øieblikket er, beriget af nye maleriske indtryk, fuld af forstaaelse for gammel kunst og med dybe rødder i sin egen jordbund, staar den som en af de eiendommeligste og beste i Europa. Gir Kunstmuseet kun et tilfældigt overblik over dens
Ks. ældre historie, eier det til gjengjæld en udmærket samling af
(1889) moderne dansk kunst. Gjennem de *tegninger til „Troldtøi“*, der betegner det moderne gjennembrud og i 1893 indkom som gave fra Ernst Boyesen efter at være afslaat af det danske Kunst-
Skovgaard Jerndorff museeum, eier det en række eiendommelige, karakteristiske
Bindesbøll arbeider af JOAKIM SKOVGAARD, AUG. JERNDORFF og TH.
Zahrtmann BINDESBØLL. ZAHRTMANN selv er repræsenteret ved to ma-
Km. leriske og personlige billeder, Joakim Skovgaard desuden ved
Km. 343 sin noble, dekorative fremstilling af „*Den gode hyrde*“ og
(1888) det glimrende dramatiske „*Bethesda dam*“, broderen NILS
Skovgaard SKOVGAARD ved to karakterfulde landskaber og FR. SYBERG
Km. ved sit udmærkede, gjennemarbeidede *selvportræt*. — Det
Syberg Km. er indtryk af denne nye danske kunst, som for en stor del har øvet en bestemmende indflydelse paa vor egen. Uden at fjerne sig fra sit nationale udgangspunkt er den derigjennem blit tilført en kultur, der har vundet yderligere styrke ved studiereiser i Italien. Det er den danske kunst, som har øvet indflydelse
Holbø selv paa KRISTEN HOLBØS monumentale norske landskaber;
Erichsen den har git THV. ERICHSEN en fast holdning midt i sin im-
Thorne pressionisme; O. W. THORNE har fra den faat noget af sin fine
Wetlesen følelse for dekorativ kunst; den har paavirket W. WETLESEN;
Egedius og HALFDAN EGEDIUS (1878—99) har, om end paa anden haand, af den faat noget af sin sikre kunstneriske takt. Men forresten

er netop hans kunst saa udpræget norsk som nogen; han er den eneste, som blottende ung naar op ved siden af Munthe og Werenskiold i sine Snorre-tegninger, der eier ægte sagastemning; han viser sig i sine efterladte arbeider i Kunstmuseet — særlig i *folkedansen* og *landskabet* med de truende skyer og den hvide hest — som en romantiker med ægte national fantasi. Han var i livet et vidunderbarn, der tidlig vakte opmærksomhed ved sine glimrende kunstneriske evner og døde, før de endnu var kommet til fuld modenhed, i sit 22de aar. Hans død er det smerteligste tab, som den moderne norske kunst har lidt. — Af andre unge kunstnere er desuden Otto Hennig, T. Stadskleiv, Otto Valstad, H. Ødegaard og Ivar Lund repræsenteret i Kunstmuseet. Ogsaa den siste, som var kommet sent til, døde, før hans udvikling var fuldendt. Han vil særlig mindes som en udmærket og paalidelig skildrer af det fattige, men maleriske Kristiania, der findes rundt Akerselven.

Km.

Hennig
Stadskleiv
Valstad
Ødegaard
Lund

LITERATUR.

P. Chr. Asbjørnsen: Landskabsmaler Gude (Ill. Nyhedsblad 1854).
C. J. Anker og H. Huitfeldt-Kaas: Malede Portræter i Norge. Kra. 1886.
Andreas Aubert: Professor Dahl. Kra. 1893.
— Den nordiske naturfølelse og professor Dahl. Kra. 1894.
— Johs. Flintoe („Morgenbladet“ 1901, III).
— Thomas Fearnley. Kra. 1903.
— Malerkunsten („Norge i det 19. aarh.“ Kra. 1900).
Beretning om Christiania Kunstforenings Virksomhed 1836—1886. Kra. 1886.
Johan Bøgh: Bergens Kunstforening i femti Aar. Bergen 1888.
Lorentz Dietrichson: Adolph Tidemand. 2 bd. Kra. 1878—79.
— Peder Odnæs („Nordisk Tidsskrift“ 1892).
— Af Hans Gudes Liv og Værker (med Kunstnerens Livserindringer). Kra. 1899.
— Det norske Nationalgalleri. Kra. 1887.
— Nationalgalleriets Samling af Malerier og Billedhuggerarbeider. 2. udg. Kra. 1887.
Harry Fett: Bilthuggere i Kristiania omkring aar 1700. Kra. 1903.
P. Botten-Hansen: Magnus Berg („Nytaarsgave“ 1862).
Katalog over den Kulturhist. Udstilling i Kra. 1901. Kra. 1901—1903 ff.
Fr. Olsen: Biografiske oplysninger om norske kunstnere i Salmonsens Konversationslexikon.
A. S(inding)-L(arsen): Julius Middelthun. Kra. 1886.

S. Skavlan: De tolv Apostle. Michelsens Billedrække i Trondhjems Domkirke. Trondhj. 1895.

Jens Thiis: Billedhuggerkunsten („Norge i det 19. aarh.“ Kra. 1900).

— Norske malere og billedhuggere. Bergen 1903 ff.

— Gerhard Munthe. Trondhjem 1904.

Ph. Weilbach: Nyt dansk Kunstnerlexikon. 2 bd. Kjøbenhavn 1896—97.

Henrik Wergeland: Johan Christian Dahl. (Saml. Skrifter VII).

— Med Thomas Fearnleys Portræt. (Saml. Skrifter VII).

En letlæst og udmærket illustreret oversigt over moderne europæisk kunst kan faaes gjennem Richard Muthers store trebinds værk: Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1893.

SAGREGISTER.

PERSONREGISTER.

De kunstnere, som repræsenteres i Statens kunstmuseum er sat med spærret. De sider, hvor de faar sin særlige omtale, er fremhævet ved *kursiv*.

INDHOLD.



ROLF THOMMESSEN
NORSK BILLEDKUNST.

H. ASCHEHOUG & C^OS^ FORLAG. (W. NYGAARD)





